

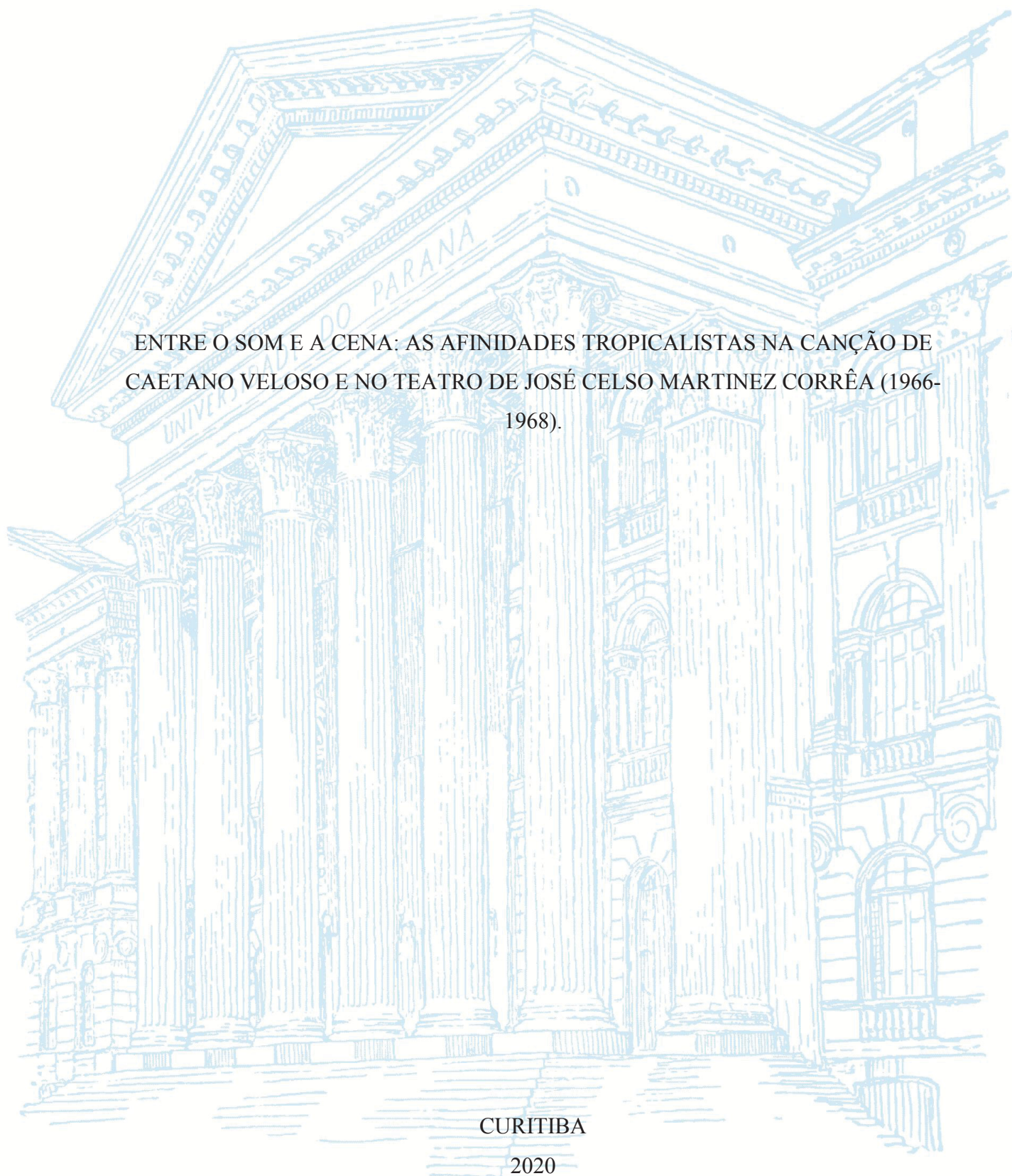
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VINÍCIUS TADEU MILANI

ENTRE O SOM E A CENA: AS AFINIDADES TROPICALISTAS NA CANÇÃO DE
CAETANO VELOSO E NO TEATRO DE JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA (1966-
1968).

CURITIBA

2020



VINÍCIUS TADEU MILANI

ENTRE O SOM E A CENA: AS AFINIDADES TROPICALISTAS NA CANÇÃO DE
CAETANO VELOSO E NO TEATRO DE JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA (1966-
1968).

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em
Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Universidade
Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do
grau de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka.

CURITIBA-PR

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Milani, Vinícius Tadeu

Entre o som e a cena : as afinidades tropicalistas na canção de Caetano Veloso e no teatro de José Celso Martinez Corrêa (1966-1968). / Vinícius Tadeu Milani. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Czajka

1. Teatro – Brasil – Anos 1960. 2. Música popular – Brasil – Anos 1960. 3. Tropicalismo (Música). 4. Política e cultura. 5. Nacionalismo na arte. I. Czajka, Rodrigo, 1976-. II. Título.

CDD – 306.981



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIOLOGIA -
40001016032P2

ATA Nº16

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM SOCIOLOGIA

No dia três de agosto de dois mil e vinte às 14:00 horas, na sala virtual, banca realizada remotamente, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação do mestrando **VINÍCIUS TADEU MILANI**, intitulada: **Entre o som e a cena: as afinidades tropicalistas na canção de Caetano Veloso e no teatro de José Celso Martinez Corrêa (1966-1968)**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO CZAJKA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO CZAJKA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MILIANDRE GARCIA DE SOUZA (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA), MARCOS FRANCISCO NAPOLITANO DE EUGENIO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO CZAJKA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 03 de Agosto de 2020.

Assinatura Eletrônica

03/08/2020 16:11:15.0

RODRIGO CZAJKA

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

03/08/2020 16:16:15.0

MILIANDRE GARCIA DE SOUZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

03/08/2020 16:14:07.0

MARCOS FRANCISCO NAPOLITANO DE EUGENIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Rua General Carneiro, 460 - 9º. Andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5173 - E-mail: pgsocioufpr@hotmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.
Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 48638

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>
e insira o código 48638



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIOLOGIA -
40001016032P2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em SOCIOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **VINÍCIUS TADEU MILANI** intitulada: **Entre o som e a cena: as afinidades tropicalistas na canção de Caetano Veloso e no teatro de José Celso Martinez Corrêa (1966-1968)**, sob orientação do Prof. Dr. RODRIGO CZAJKA, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 03 de Agosto de 2020.

Assinatura Eletrônica

03/08/2020 16:11:15.0

RODRIGO CZAJKA

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

03/08/2020 16:16:15.0

MILIANDRE GARCIA DE SOUZA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA)

Assinatura Eletrônica

03/08/2020 16:14:07.0

MARCOS FRANCISCO NAPOLITANO DE EUGENIO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Rua General Carneiro, 460 - 9º. Andar - CURITIBA - Paraná - Brasil
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5173 - E-mail: pgsocioufpr@hotmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 48638

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp> e insira o código 48638

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, meus agradecimentos dirigem-se ao professor Rodrigo Czajka, orientador de longa data que sempre acolheu meus trabalhos. Sou grato aos apontamentos, observações, referências e pela paciência. O contato com suas reflexões mostrou-me a riqueza da pesquisa sociológica, sobretudo no que se refere à problematização das produções culturais.

Aos professores Marcos Napolitano e Miliandre Garcia, que gentilmente aceitaram o convite para participar da banca. Além de suas obras, as observações, comentários e críticas contribuíram para lapidar o presente trabalho.

Aos meus pais, que sempre apoiaram minhas escolhas e me levantaram nas peripécias da vida. Agradeço pelo amor incondicional, paciência, suor e esforço despendidos para que eu pudesse trilhar os caminhos que escolhi seguir.

À minha companheira Eduarda, que soube lidar com as dificuldades e problemáticas que surgiram no processo de escrita do presente trabalho. Obrigado pelo constante incentivo e por não me deixar abaixar a cabeça diante das adversidades. Cada abraço e conselho estão impressos na arquitetura das linhas aqui apresentadas.

Aos colegas da pós-graduação que me acolheram nos périclos por Curitiba. Sou particularmente grato ao Eduardo Ramos, figura que conheci no primeiro dia de aula da pós-graduação e que acabou se tornando um grande amigo e colega de pesquisa. Sou grato pela generosidade, conversas e acolhimento.

Aos amigos Rodrigo Lenarduzzi, Rafael, Juliana e Raul. Agradeço pelas conversas, risadas e pelo incentivo oferecido no cotidiano. A vivência com vocês foi de fundamental importância para a conclusão do texto aqui apresentado.

Em especial, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo apoio financeiro, expresso na concessão de bolsa durante o período em que me dediquei a este trabalho.

RESUMO

O presente trabalho surgiu a partir da necessidade de expandir e complementar os estudos que abrangem as relações entre as diferentes áreas da produção cultural, destacando o intenso diálogo estabelecido entre o teatro e a canção nos anos 1960. Nos diferentes campos das ciências humanas, já foram realizadas algumas análises sobre os pontos de contato estabelecidos entre as obras dos diferentes artistas que foram identificadas, historicamente, como Tropicalistas. A partir da bibliografia existente, verificou-se a inexistência de uma análise pormenorizada sobre os processos históricos que desencadearam a emergência dessas produções, bem como as afinidades temáticas existentes entre suas principais obras. Analisando o panorama das obras tropicalistas de José Celso e Caetano Veloso, pinçaremos as encenações de *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), a apresentação de *Alegria, alegria* no III Festival de Música Popular Brasileira e o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968) – trabalhando, especificamente, as canções assinadas por Caetano. De um lado, pretendemos analisar como essas obras partilham sentidos, suas afinidades e seus afastamentos em relação às produções nacionais-populares. De outro, buscamos examinar como alguns temas abordados no teatro de José Celso se projetam, em grande medida, na canção de Caetano Veloso.

Palavras-chave: Tropicalismo; Nacionalismo; Engajamento.

ABSTRACT

The present work arose from the need to expand and complement the studies that cover the relationships between the different areas of cultural production, highlighting the intense dialogue established between theater and song in the 1960s. In the different fields of the humanities, some analyzes have already been carried out on the points of contact established between the works of different artists who have been identified, historically, as Tropicalists. From the existing bibliography, it was found that there was no detailed analysis on the historical processes that triggered the emergence of these productions, as well as the thematic affinities existing between his main works. Analyzing the panorama of the tropicalist works by José Celso and Caetano Veloso, we will pick out the staging of *O Rei da Vela* (1967), *Roda Viva* (1968), the presentation of *Alegria, alegria* at the III Festival of Brazilian Popular Music and the album *Tropicália or Panis et Circensis* (1968) - working, specifically, the songs signed by Caetano. On the one hand, we intend to analyze how these works share meanings, their affinities and their distances from national-popular productions. On the other hand, we seek to examine how some themes addressed in José Celso's theater are projected, to a large extent, in Caetano Veloso's song.

Keywords: Tropicalism; Nationalism; Engagement.

LISTA DE SIGLAS

CPC – Centro Popular de Cultura

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MPB – Música Popular Brasileira

PCB – Partido Comunista Brasileiro

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A POLÍTICA E AS ARTES NOS ANOS 1960: “BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA” E PROJETOS NACIONAIS-POPULARES	14
1.1 A radicalização de uma geração	14
1.2 O debate ou “os sentidos da ruptura”	24
2. COMO NASCE UMA FORMAÇÃO CULTURAL? ITINERÁRIOS DA CANÇÃO E DO TEATRO	35
2.1 Apontamentos para uma análise sócio-histórica da obra de arte	35
2.2 Caetano Veloso e as vicissitudes da brasilidade revolucionária	41
2.3 José Celso e a busca pela matéria brasileira	51
3. O TEATRO, A CANÇÃO E O TROPICALISMO: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS COM A “BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA”	60
3.1 O teatro e a canção como documentos sócio-históricos	60
3.2 <i>Alegria, alegria</i> e o III Festival da Canção	66
3.3 A projeção do teatro de José Celso na canção tropicalista de Caetano Veloso	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90
ANEXOS	96

INTRODUÇÃO

O álbum de Caetano Veloso intitulado *O Estrangeiro* (1989), lançado no contexto da redemocratização brasileira, trouxe estampado em sua capa a pintura de Hélio Eichbauer para o cenário da peça *O Rei da Vela*, dirigida pioneiramente por José Celso Martinez Corrêa em 1967. Inclusive, no clipe da canção que intitula o álbum, Caetano aparece caminhando ao lado de José Celso numa praia do Rio de Janeiro, numa cena extremamente significativa quando pensada à luz desse contexto histórico. O país acabava de sair de uma dura ditadura marcada, dentre outras coisas, pela perseguição e exílio desses mesmos artistas.

Como se sabe, as relações entre José Celso e Caetano Veloso remontam aos anos 1960. No Brasil, esse período foi marcado pela efervescência cultural, acompanhada de importantes transformações econômicas, políticas e sociais. No que se refere especificamente à produção cultural, observamos a emergência de uma série de obras afinadas, em grande medida, com as esquerdas da época. Através de diferentes roupagens, essas obras se veiculavam a diferentes projetos nacionais-populares.

É no interior dessas produções que estão inseridas as figuras de Caetano Veloso e José Celso. Ambos foram formados no seio do que Marcelo Ridenti (2010; 2014) chama de “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária”. Contudo, num determinado momento, a bibliografia existente em torno do tema reconhece um distanciamento desses artistas em relação aos projetos nacionais-populares, dando forma ao que ficou conhecido como movimento Tropicalista no plano da canção e do teatro.

Nosso trabalho surgiu a partir da necessidade de expandir e complementar os estudos que abrangem as relações entre as diferentes áreas da produção artística, destacando o intenso diálogo estabelecido entre o teatro e a música nos anos 1960. Nos diferentes campos das ciências humanas já foram realizadas algumas análises sobre os pontos de contato estabelecidos entre as obras dos diferentes artistas que foram identificadas, historicamente, como Tropicalistas. A partir da bibliografia existente, verificou-se a inexistência de uma análise aprofundada sobre os processos históricos que desencadearam a emergência dessas produções, bem como as afinidades temáticas existentes entre suas principais produções.

Nesse sentido, nosso trabalho surgiu para preencher a lacuna exposta acima. Analisando o panorama das obras tropicalistas de José Celso e Caetano Veloso, pinçaremos as encenações de *O Rei da Vela*, *Roda Viva* e o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* – trabalhando, especificamente, as canções assinadas por Caetano. Nosso objetivo central é analisar como essas obras partilham sentidos em comum, suas afinidades e seus

afastamentos em relação às produções nacionais-populares. Pretendemos examinar como alguns temas abordados no teatro de José Celso se projetam, posteriormente, na canção de Caetano Veloso.

A partir da hipótese teórico-metodológica de Marcelo Ridenti, buscaremos reconstituir as intencionalidades de Caetano Veloso e José Celso no seio da brasilidade revolucionária. Considerando que a emergência de suas obras não foi uma questão de prática imediata, mas de intencionalidades específicas que se opunham à produção nacional-popular, pretendemos reconstituir o processo de gestação dessas produções, demarcando sua emergência preliminar.

Posteriormente, nossa análise se debruça, especificamente, no caso da canção de Caetano, a fim de analisar como esse artista materializa essas intencionalidades no III Festival de MPB, em 1967 – momento da emergência do tropicalismo na esfera musical. Por fim, recorreremos à análise do teatro de José Celso lado a lado com as canções assinadas por Caetano no álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, tentando demonstrar como alguns temas e sentidos do teatro de José Celso se projetam na canção de Caetano Veloso. Partimos da hipótese segundo a qual esses artistas sintetizaram, cada qual a sua maneira, sentidos capilarizados nos anos 1960 e que deram origem a uma formação cultural emergente no seio da brasilidade revolucionária.

No primeiro capítulo traçamos um panorama histórico sobre a brasilidade revolucionária destacando as transformações históricas pelas quais a sociedade brasileira passou nos anos 1960 e como esse contexto propiciou a emergência de uma série de projetos nacionais-populares – que surgiram em respostas a essas mesmas transformações. A partir dessa empreitada, analisamos alguns debates da época e a bibliografia acadêmica consagrada sobre o Tropicalismo, a fim de diagnosticar as principais teses acerca do movimento – e suas leituras sobre os artistas em questão.

Realizado esse diagnóstico, constatamos a necessidade de analisar as trajetórias desses artistas de maneira separada, a fim de mapearmos a gestação de suas intencionalidades materializadas em 1967, ano em que a bibliografia consagrada sobre o tema delimita a emergência do movimento. Para tanto, realizamos uma espécie de antessala apresentando os fundamentos teórico-metodológicos de nosso trabalho – recuperados, sobretudo, da obra de Raymond Williams. Situando Caetano Veloso e José Celso no interior da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, no segundo capítulo acompanhamos o lento desprendimento desses artistas em relação aos projetos nacionais-populares, ao mesmo tempo em que observamos a gestação de um conjunto de ideias materializadas no ano seguinte.

No terceiro capítulo partimos para a análise do material selecionado. Num primeiro momento, armamos nosso esquema teórico sobre a análise da canção e do teatro enquanto documentos sócio-históricos. A partir do cabedal teórico-metodológico selecionado, voltamos nosso olhar para a apresentação de Caetano Veloso no III Festival de Música Popular Brasileira, em 1967, a fim de compreendermos como as intencionalidades gestadas em 1966 se materializaram na apresentação de *Alegria, alegria*, demarcando a emergência do Tropicalismo na área musical. Num terceiro momento, analisamos as encenação de *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, buscando compreender como o Tropicalismo de Caetano Veloso, sintetizado no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, dialoga com os sentidos capilarizados no contexto histórico do período – analisando o caso específico do teatro de José Celso.

1. A POLÍTICA E AS ARTES NOS ANOS 1960: “BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA” E PROJETOS NACIONAIS-POPULARES

1.1 A radicalização de uma geração

Em um conhecido ensaio escrito no final da década de 1960, Roberto Schwarz (2008, p. 71-73), em meio a um processo intenso de transformações da sociedade brasileira que naquele momento vivia sob uma ditadura militar, apontava que o momento cultural brasileiro no pós-golpe era de *relativa hegemonia da esquerda*. Esse rearranjo das esquerdas na produção cultural foi composto de um amplo imaginário que unia uma série de artistas e intelectuais envoltos em diferentes projetos de resistência aos militares, envolvendo, sobretudo, certos estratos da classe média intelectualizada.

Segundo Antonio Candido (1990, p. 4-6), o radicalismo é gestado no interior da classe média e representa uma resposta aos problemas sociais de determinada formação social. No caso dos países subdesenvolvidos – como o Brasil – o radical pode ter papel transformador, assumindo o papel de agente revolucionário e suscitando essa consciência na classe trabalhadora. Compreendemos que a relativa hegemonia da esquerda proposta por Schwarz é fruto da radicalização da classe média no final dos anos 1950, impulsionada pelo complexo contexto histórico do período.

À sombra dos conflitos geopolíticos engendrados pelos dois grandes blocos econômicos em meio à Guerra Fria e aos ecos da Revolução Cubana, frações intelectualizadas da classe média então incipiente aglutinaram artistas e intelectuais que produziram e organizaram um mercado de bens culturais tendo por base a valorização da “cultura nacional e popular” em resposta ao imperialismo que se desenvolvia em âmbito mundial e conquistava entusiastas e consumidores em solo brasileiro. Como veremos, nesse processo ambivalente entre mercado e politização, gestou-se uma visão de Brasil pautada por uma série de projetos políticos e culturais heterogêneos em que a perspectiva cultural do nacional-popular era central. Ora, no pós-1964, a cultura passava a ser encarada como “um espaço privilegiado onde se processava a tomada de consciência dos indivíduos e se travava a luta política” (ORTIZ, 1986, p. 56).

Para compreendermos a importância que a esfera da produção cultural assumiu após o golpe de 1964 enquanto espaço de luta política temos de retomar o processo de radicalização assumido por artistas e intelectuais no início dos anos 1960. Nesse período, esse conjunto de produtores culturais, num processo intenso de politização à esquerda em grandes

centros urbanos dada a euforia do anúncio das Reformas de Base do governo de João Goulart (1961-1964), estavam organizados em torno de entidades¹ como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB, os Centros Populares de Cultura – CPC’s da UNE, além do Teatro de Arena e o próprio Partido Comunista Brasileiro – PCB.

Com a *Declaração de Março*, em 1958, os comunistas deixaram para trás as teses baseadas em uma perspectiva insurrecional, permitindo ao PCB sair do isolamento e empenhar-se numa frente ampla e nacional, tendo como eixo “a aposta numa via de desenvolvimento econômico não atrelado ao imperialismo” (FREDERICO, 1998, p. 276). Os comunistas passaram a atuar através da pressão política ao Estado, pleiteando a realização de reformas de base nacionalistas e, conseqüentemente, a superação do subdesenvolvimento econômico. Nesse sentido, a declaração de 1958 representou uma autocrítica à centralidade partidária, oferecendo o eixo para o desenvolvimento de uma vanguarda cultural desvinculada do partido ao longo dos anos 1960. Para o nosso trabalho é importante frisarmos que o PCB não tinha uma política cultural organizada. Conforme aponta Marcos Napolitano, a insuficiência de uma organicidade oficial não significava que artistas e intelectuais não constituíssem, por si só, um núcleo de produção cultural identificado com os preceitos do partido, especialmente no que tange à questão nacional-popular. Nas palavras do autor, esses artistas se apropriaram de uma série de reflexões veiculadas pelo PCB como “a opção pelo nacionalismo, a visão de povo como proto-consciência revolucionária, o papel mediador do artista-intelectual e o realismo como princípio da comunicação com o público” (NAPOLITANO, 2011, p. 32).

De outro lado, segundo Renato Ortiz, o ISEB pode ser considerado um polo de intelectuais que tinham como pano de fundo uma “ideologia reformista da classe dirigente que procurava modernizar o país” (ORTIZ, 1986, p. 47). Conceitos caros às esquerdas da época como “cultura alienada” e “colonialismo” foram gestados e amadurecidos na segunda metade dos anos 1950 dentro da instituição por intelectuais da envergadura de Roland Corbisier e Alberto Guerreiro Ramos. Se o Estado Desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek procurou uma legitimação ideológica nesses intelectuais, o ideal político do Estado brasileiro daquele momento, afinado com a abertura do país aos interesses estrangeiros, caminhou na contramão das respostas que esses intelectuais deram às desigualdades da sociedade

¹ Vários trabalhos tomaram essas instituições como objetos de análise. Dentre a bibliografia existente, consultar: GARCIA, Miliandre. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007; MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e militarização do Estado no Brasil: 1964-1968*. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1986; TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. Campinas: Unicamp, 1977.

brasileira. Essas respostas acabaram gozando de forte popularidade dentro das esquerdas em seus vários campos (Ibidem, p. 46-47). Temas como “autenticidade” e “desalienação cultural” passaram a ser aspectos privilegiados da reflexão intelectual e elaboração artística.

Já o Teatro de Arena nasceu em 1953 e sua inauguração teve como pano de fundo a preferência pela encenação de peças com temas nacionais sobre a realidade brasileira. Em meados dos anos 1950, as bases do Arena, pautadas em uma padronização do repertório, sofreram uma reviravolta, com a obtenção de sede própria, a contratação de Augusto Boal, a agregação do Teatro Paulista do Estudante e, especialmente, a encenação no ano de 1958 da peça *Eles não usam Black-tie*.² A partir daí, temos o início de um exercício político, de um engajamento dramaturgico baseado numa estética nacional e popular.

Foi no interior do Arena que nasceram os CPC's, órgãos vinculados à UNE, inaugurados em 1962 e fechados pelos militares em 1964. Presidido inicialmente por Carlos Estevam Martins e, posteriormente, por Ferreira Gullar, teve suas matrizes teóricas diretamente vinculadas ao PCB e ao ISEB. A própria concepção que embasava a categoria *povo* nos moldes da instituição estava subjacente à sistematização de Nelson Werneck Sodré, integrante do ISEB e colaborador do órgão estudantil. De outro lado, segundo Ortiz (Ibidem, p. 75-76), tanto os intelectuais do ISEB quanto os membros dos CPC's buscaram lançar luz sobre a condição de dependência dos países subdesenvolvidos. Retomando o conceito de “alienação cultural” elaborado pelos intelectuais do ISEB – confundido com inautenticidade – os artistas vinculados aos CPC's engendraram uma oposição ao que foi identificado como “dominação estrangeira” no plano cultural.

Por meio dessas entre outras instituições, a valorização do *povo* passou a ser uma das bases constitutivas das utopias anticapitalistas progressistas e revolucionárias no alvorecer da década de 1960. A hipótese lançada por Marcelo Ridenti nos ajuda a compreendermos esse processo.

Segundo Ridenti, no final dos anos 1950 e início da década de 1960, observamos a maturação da “brasilidade revolucionária”. Encarada como uma “estrutura de sentimento”³ foi composta pela emergência de novos grupos artísticos, políticos e intelectuais no Brasil, “novos setores sociais que se estabeleciam, com forte presença de descendentes de imigrantes e

² Tanto a peça, quanto o artigo de Guarnieri, *O teatro como expressão da realidade nacional* (1959), podem ser compreendidos como “síntese do processo de politização do teatro brasileiro, empreendido inicialmente pelo Teatro de Arena e cuja proposta visava nacionalizar a forma e o conteúdo” (GARCIA, 2007, p. 25).

³ Sobre a noção de “estrutura de sentimento” na obra de Williams, consultar: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979; CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001; FILMER, Paul. A estrutura de sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a Sociologia da Cultura de Raymond Williams, *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 371-396, 2009.

de pessoas vindas do interior para as capitais, que na sua maioria compunham a primeira geração familiar a atingir o ensino superior” (RIDENTI, 2010, p.112). Além dos membros de famílias tradicionais que compunham um vasto contingente de intelectuais até os anos 1940, observamos a ascensão de novos setores sociais no cenário cultural.⁴ Nas palavras de Ridenti:

Viriam desses meios os principais protagonistas do florescimento político e cultural que durou cerca de dez anos, a partir do final da década de 1950, os artistas e intelectuais a quem se pode atribuir a brasilidade revolucionária como estrutura de sentimento compartilhada (Ibidem, p. 114).

Segundo Celso Frederico, nesse período o país assistiu à emergência de “um vasto contingente de produtores e consumidores de cultura, uma numerosa pequena burguesia intelectualizada” (FREDERICO, 1995, p. 188) que propiciou as bases para a criação de um mercado de bens culturais e o desenvolvimento de uma indústria cultural que dava seus primeiros passos no começo dos anos 1960.⁵ Frisamos a inserção social dos produtores culturais aglomerados em torno da “brasilidade revolucionária” – aquilo que Ridenti chama de “emergência de novas classes médias” (RIDENTI, 2014, p. 37) – pois, como veremos, ela está intimamente ligada tanto às trajetórias dos artistas quanto à identificação destes com as classes subalternas e suas representações nas produções nacionais-populares.

No plano histórico, a emergência da brasilidade revolucionária está intimamente ligada com o contexto internacional do período. Como já foi dito, o mundo vivia a Guerra Fria junto a revoluções nos países do chamado, à época, “terceiro-mundo”. No plano nacional, Ridenti frisa a euforia do governo Goulart, quando artistas e intelectuais acreditavam estar na brecha da revolução brasileira (RIDENTI, 2010, p. 89). Além dessa especificidade local, o autor lista algumas condições materiais que permitiram o florescimento da radicalização em questão:

[...] aumento quantitativo das classes médias; acesso crescente ao ensino superior; peso significativo dos jovens na composição etária da população, num cenário de crescente urbanização e consolidação de modos de vida cultural típicos das metrópoles, num tempo de recusa às guerras coloniais e imperialistas. Isso, sem contar a incapacidade do poder constituído para representar sociedades que se renovavam e avançavam também em termos tecnológicos, por exemplo, com o

⁴ Como veremos, guardadas suas particularidades, os casos de Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa são sintomáticos desse processo.

⁵ Marcos Napolitano sinaliza o importante papel cumprido pela bossa nova na articulação das classes médias na produção de música popular. Segundo o autor, com a emergência da bossa nova em 1959, os “estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastados, mais informados e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo ‘respeitável’ de criação, expressão e comunicação” (NAPOLITANO, 2007, p.67).

acesso crescente a um modo de vida que incorporava ao cotidiano o uso de eletrodomésticos, especialmente a televisão (Ibidem, p. 95).

É nesse quadro, e a partir da inserção social de novos setores na sociedade de consumo, que Ridenti situa o florescimento cultural e político dos anos 1960, caracterizando-o como “romântico-revolucionário”.⁶ Nessa hipótese, a brasilidade revolucionária seria marcada por uma autocrítica da modernidade, situando no passado “as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (Ibidem, p. 88-89). Para nossa discussão é importante destacarmos que, no interior dessas produções, recolocava-se a problemática da identidade nacional e política do povo brasileiro numa chave revolucionária – flertando, em grande medida, com o nacionalismo veiculado pelo PCB.

No plano da produção artística, o processo de radicalização de artistas e intelectuais ao longo dos anos 1960 – reunidos por Ridenti em torno da “brasilidade revolucionária” – foi marcado pela emergência de uma série de projetos nacionais-populares. Compreende-se que a relativa hegemonia de esquerda, a qual apontou Roberto Schwarz, era formada por diversos projetos.⁷ Para ficarmos em alguns exemplos: no teatro, data do período os espetáculos musicais, sobretudo o *Show Opinião* (1964) e o *Arena conta Zumbi* (1965); já a canção engajada foi marcada por nomes como Sérgio Ricardo e Edu Lobo. Essas produções apontavam diferentes formas no trato e seleção do material artístico. Situadas em contextos distintos e com diferentes referências ideológicas, essas obras pertenceram a um grande caldo cultural identificado tradicionalmente com a produção nacional-popular.

O que ficou conhecido como nacional-popular no Brasil – antes mesmo do debate proposto pela literatura em torno de Antonio Gramsci⁸ – tem sua raiz ainda no modernismo paulista dos anos 1920, com diversas peculiaridades que, em grande medida, divergem do viés politizado assumido ao longo da década de 1960 – associado com as características da

⁶ Para compreender o florescimento revolucionário no Brasil durante os anos 1960, Ridenti estabelece um modelo de análise, segundo o qual, as lutas políticas e culturais estariam perpassadas por um romantismo-revolucionário. Os diversos movimentos políticos e culturais expressariam diferentes visões desse romantismo. O autor retoma essa noção da tipologia estabelecida por Michael Löwy e Robert Sayre em *Revolta e Melancolia*. Consultar: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014. p. 8-17; LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 85-113.

⁷ Em que pese a afinada análise de Roberto Schwarz, é necessário notarmos que, nessa leitura, a hegemonia passava pelo crivo do mercado. Seria este que unificaria essas obras em torno de uma linguagem comum e universal (CZAJKA, 2009, p. 234). Nas palavras de Rodrigo Czajka, esse mercado de bens culturais “transformava a resistência política desorganizada em símbolos culturais de toda uma geração de intelectuais e artistas, através de produtos específicos como a música, o teatro, o cinema, a literatura etc.” (Idem).

⁸ Consultar GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982; GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

“brasilidade revolucionária” –, possuindo tons e matizes distintos nas diversas esferas artísticas, adquirindo conotações específicas, mediante as intencionalidades⁹ e posições dos artistas, assumidas historicamente. Em nossa análise, retomamos a leitura de Marcos Napolitano sobre o termo, encarando o nacional-popular como uma “cultura política” (NAPOLITANO, 2010, p. 6).

Marcos Napolitano entende “cultura política” como uma série de categorias e representações simbólicas que se capilarizam em determinado contexto. Essa capilarização está articulada com valores, normas e comportamentos das contradições que envolvem determinada sociedade. Em certas circunstâncias, determinados eixos simbólicos de uma cultura política podem migrar da direita para a esquerda, como os termos “nacionalismo”, “nação” e “povo” (Idem, p. 6). Nesse sentido, compreendemos as obras vinculadas a uma perspectiva nacional-popular como um conjunto de produções heterogêneas, que não seguiam um “manifesto” ou paradigmas teóricos rígidos.¹⁰ As palavras de Ferreira Gullar, numa entrevista ao sociólogo Marcelo Ridenti, traduzem essa dissonância:

Nós não tínhamos teoria, essas teorias complicadas do nacional-popular, ninguém pensava isso. Agora, nós achávamos que devíamos valorizar a cultura brasileira, que nós devíamos fazer um teatro que tivesse raízes na cultura brasileira, no povo, na criatividade brasileira, nós achávamos que imitar as vanguardas europeias era uma coisa que empobrecia a cultura brasileira (RIDENTI, 2012, p. 56).

Embora possuíssem motes e temas em comum, essas produções articularam cada qual a sua maneira, um conjunto de categorias e representações simbólicas capilarizadas naquele contexto. Tanto o teatro como a canção, o cinema, a literatura e as artes plásticas galvanizaram os impasses e ambiguidades dessa cultura política nacional-popular.

Nas diferentes esferas da produção artística identificadas com a produção nacional-popular, observamos uma tentativa de nacionalização da produção cultural, com

⁹ Ao longo de nosso trabalho iremos nos debruçar detidamente sobre a relação inaugurada por Raymond Williams entre as intenções de determinados artistas e sua relação com o contexto histórico. Em linhas gerais, ao produzir uma obra, o artista imprime determinadas intencionalidades constituídas historicamente, numa relação complexa entre limites e pressões históricas. Ao serem expressas nas produções artísticas, essas intencionalidades adquirem materialidade. No materialismo cultural de Williams, através da análise das obras de arte, é possível reconstruir a materialidade das interpretações engendradas por determinados artistas acerca da realidade social. Nessa perspectiva, podemos conceber a obra de arte como uma *resposta* produtiva, crítica e significativa a determinado contexto histórico (WILLIAMS, 1979, p.116-117).

¹⁰ O conhecido *Manifesto do CPC* é representativo dos textos que buscaram sintetizar os eixos de uma produção nacional-popular. O manifesto, intitulado “Por uma arte popular e revolucionária”, redigido por Carlos Estevam Martins, foi publicado em forma de artigo na revista *Movimento*, em março de 1962. Miliandre Garcia (2004) propõe uma análise detalhada sobre os debates em torno do texto. Reiteramos que o nacional-popular ganhou diferentes roupagens em seu desenvolvimento nos diversos setores da produção cultural. Embora houvesse manifestos, como o do CPC, tais documentos não eram considerados *tout-court*.

características, traços e feições próprias – sem prejuízo de diálogos e ganhos técnicos em relação às produções internacionais. No mesmo passo, observa-se uma retomada de elementos populares e folclóricos impressos no corpo dessas produções. Nesse ponto, é importante notarmos que a retomada de elementos populares não diz respeito à fácil assimilação da obra. Nas palavras de Marcos Napolitano: “A representação do popular nas obras engajadas não se traduzia, mecanicamente, numa estética reducionista e de fácil assimilação, como atestam os filmes do cinema novo e as canções da vertente bossa-novista engajada” (NAPOLITANO, 2007, p. 77).

A emergência do que ficou conhecido como bossa-nova “nacionalista” sintetiza, em grande medida, essas questões. Os temas tradicionais da bossa-nova como o “amor, o sorriso e a flor”, a exaltação da cidade e da vida carioca, foram substituídos pela exaltação do “povo” brasileiro e das figuras típicas do imaginário popular, conjugando temas como a miséria, a seca e a exploração, com a sofisticação harmônica trazida pela bossa-nova. Canções como *Borandá e Ponteio* de Edu Lobo, *Zelão* de Sérgio Ricardo ou *Influência do Jazz*, de Carlos Lyra, demonstram como esses artistas retrataram os problemas vividos pela população brasileira, como o habitante do morro que perde seu barraco, o problema da seca vivida pelos sertanejos e a luta anti-imperialista. No caso do cinema, filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, são sintomáticos da entrada desses novos personagens em cena, inseridos em espaços como o morro e o sertão.

Outra característica importante das produções nacionais-populares diz respeito à tradução da perspectiva “frentista”. Segundo Marcos Napolitano, várias produções buscaram traduzir a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes, consagradas pelo PCB com a *Declaração sobre a política do PCB*, divulgada em março de 1958.¹¹ Nessa leitura, países subdesenvolvidos como o Brasil exigiriam uma política de alianças de classes. Acreditava-se que, nesses países, existia uma forte ingerência de políticas imperialistas que levaria a um engessamento da economia. Apostava-se que essa ingerência desaguaria num sentimento de defesa nacional, um estado autônomo. Seria necessária uma política de industrialização para

¹¹ Sobre a política frentista e o PCB, consultar: SEGATTO, José Antonio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro, 1995; ROIO, Marcos Del. A Teoria da Revolução Brasileira: tentativa de particularização de uma revolução burguesa em processo. In: MORAES, João Quartim de; ROIO, Marcos Del (orgs.). *História do marxismo no Brasil: volume IV, visões do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2000. Sobre os resultados dessa leitura na esfera cultural, consultar: FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil: volume II, os influxos teóricos*. Campinas: Unicamp, 1995; NAPOLITANO, Marcos. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre docência. Departamento de História. Universidade de São Paulo, 2011.

que esses países fizessem frente aos países centrais. A classe trabalhadora deveria apostar no sentimento anti-imperialista de suas burguesias, formando uma frente de luta em prol, num primeiro momento, da revolução democrático-burguesa. Artistas e intelectuais buscaram articular uma “consciência nacional”, politicamente orientada para a emancipação da nação (NAPOLITANO, 2010, p. 6-7).

Em linhas gerais, ao longo dos anos 1960 o nacional-popular foi se instituindo aos poucos, através de um vocabulário específico e um conjunto de práticas artísticas que foram dando origem a uma “cartografia do engajamento” de determinados artistas e intelectuais. Dois eixos centrais que orientaram essa heterogeneidade de respostas artísticas foram: a figura do “povo”, tratado através de personagens como o operário, o sambista, o sertanejo e o migrante; e temas como a opressão, dominação e colonização exercidas por uma elite vinculada aos “poderes imperialistas”.

Conforme exposto anteriormente, na primeira metade dos anos 1960 a cultura e as artes, organizadas em torno das pautas dos diversos movimentos vinculados às esquerdas, estavam em plena efervescência. Sob o pano de fundo nacional-popular, artistas e intelectuais buscaram engendrar uma arte engajada e conscientizar o público. Através de instituições como os CPC’s da UNE, ou as campanhas de alfabetização realizadas através do método Paulo Freire, o Brasil assistiu, nas palavras de Walnice Nogueira Galvão (1976, p. 186), a um “ensaio geral de socialização da cultura”.

Contudo, com o golpe militar em 1964, testemunhou-se o rompimento dos elos que envolviam intelectuais e artistas com os movimentos populares, levando as esquerdas a uma sensação de perplexidade, abaladas no que tange à consciência de sua atividade política e artística (NAPOLITANO, 2010, p. 40). O golpe e a não reação dos setores aglutinados em torno das esquerdas trouxe aos artistas e intelectuais uma sensação de fracasso em relação a sua missão, qual seja, levar a “consciência social” ao povo brasileiro sob a égide das reformas de base.¹²

Segundo Marcos Napolitano, antes do golpe os artistas e intelectuais engajados dividiam suas atividades “entre o mercado e as organizações culturais situados fora dele” (Idem). Isso quer dizer que existia um conjunto de intelectuais que organizavam a produção cultural, pensavam os limites e os alcances dessa cultura, e promoviam uma visão de Brasil pautada num viés político, ao mesmo tempo em que se consolidavam núcleos de consumo que divulgavam comercialmente essa produção cultural.

¹² Dentre as pesquisas sobre esse efeito do golpe nas esquerdas, ver: REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

Cumpra lembrar que apesar da extinção das entidades organizativas das esquerdas (a exemplo do ISEB e do CPC da UNE, ambas na cidade do Rio de Janeiro), após o golpe de Estado a expansão da produção e distribuição do consumo de bens culturais possibilitou o prolongamento da produção cultural nacional-popular majoritariamente de esquerda, levando a novos impasses em torno da relação entre engajamento político e mercado cultural. As dinâmicas empresariais do ramo cultural possibilitaram a articulação, ainda que de forma não organizada, de uma esfera pública na qual a própria noção de cultura popular foi reinterpretada. Tal iniciativa associada às demandas de artistas e intelectuais por espaços de representação fomentou de forma gradativa a proposição de uma “autonomia” da esfera intelectual e artística no Brasil. Esse processo de construção de uma esfera pública de debates, demandada por setores da produção intelectual e artística com adesão ao nacional-popular, foi sendo paulatinamente engendrada em consonância com o mercado de bens culturais que vinha se desenvolvendo *pari passu* com a consolidação dessa esfera pública.¹³

Conforme aponta Renato Ortiz (1988, p. 132), ao longo da década de 1960 ocorreu uma considerável expansão da produção, distribuição e consumo de produtos culturais, ao mesmo tempo em que os grandes grupos empresariais, que passaram a deter o controle dos meios de comunicação, também voltaram suas atenções para a dimensão comercial da produção cultural engajada. O autor afirma que, no período em questão, assistimos a consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil. O Estado militar atuava de maneira autoritária no plano político e modernizadora – pela via conservadora – na economia. Essas mudanças estruturais no plano da reorganização econômica tonificam as bases para a modernização da produção cultural e a solidificação de uma indústria cultural¹⁴ (Ibidem, p. 114). Oferecendo a infraestrutura tecnológica para o desenvolvimento dos meios de

¹³ A sensação de “autonomia” advinda da declaração de 1958 e a construção dessa esfera pública de debates são exploradas em: CZAJK, Rodrigo. *Páginas de resistência: Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira* (1965-1968). Dissertação (Mestrado), Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005; CZAJK, Rodrigo. *Praticando delitos, formando opinião: Intelectuais, comunismo e repressão* (1958-1968). Tese (Doutorado), Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.

¹⁴ O termo Indústria Cultural foi cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947 a fim de compreenderem a relação entre produção cultural e mercado naqueles anos. Para Adorno, toda música popular é estandardizada, não apresenta nenhum aspecto novo, diferentemente da “música séria”, em que a parte e o todo estão vinculados por uma relação dialética (ADORNO, 1986, p. 116-117). A estandardização dos produtos pela indústria cultural influencia o modo de interpretar essas obras por parte do ouvinte, levando à regressão da audição. Levamos em conta a importância da teoria adorniana, sobretudo a relação crítica estabelecida entre cultura e mercado. Contudo, reconhecemos que a música popular brasileira produzida nos anos 1960 apresenta especificidades que fogem do termo cunhado pelo filósofo alemão. Nesse sentido, iremos mobilizar outras formas de explicitação da produção cultural operacionalizada pela indústria no sistema de produção e circulação de mercadorias.

comunicação, o Estado militar, associado aos grandes empresários, cumpriu uma tarefa paradoxal: ao mesmo tempo em que reprimia, incentivava a produção cultural.

Nesse quadro, o aumento do consumo de eletrodomésticos, como a televisão ou os aparelhos sonoros expressaram a consolidação de novos hábitos e padrões de consumo¹⁵ em meio ao alargamento da produção cultural, que passava a abranger novas camadas sociais, faixas econômicas diferenciadas que eram encaradas como novos consumidores, integrados em um mercado nacional.

A partir desse panorama inicial é possível notar que no contexto imediato ao pós-golpe o debate político deslocou-se das instituições partidárias, fragilizadas com o golpe civil-militar, para os espaços da produção cultural. Tais espaços passaram a ganhar força política e ideológica, sobretudo após o golpe, em meio à repressão generalizada em relação às instituições aglutinadoras da esquerda, como a UNE, o CPC e o próprio PCB. Nesse processo, gestaram-se novos espaços de debates, marcados pela produção cultural que acenava para um mercado formulado por esses próprios artistas, que também se tornavam agentes e produtores culturais.

Como veremos, no interior da produção musical e teatral assistimos ao giro de posição de Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa, dois artistas formados no seio da “brasilidade revolucionária” e cujas carreiras entrelaçaram-se – de forma tensa – com a cultura política nacional-popular. O que chamamos de “giro de posição” assumido por esses artistas é identificado pela bibliografia existente no ano de 1967, com a apresentação de *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*, respectivamente, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, no III Festival de MPB¹⁶ da TV Record, e a encenação de *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso. Essas obras foram historicamente identificadas como “tropicalistas”, tendo seu centro condutor no rompimento das convenções que demarcavam os padrões de produção e consumo do nacional-popular, explorados anteriormente.

¹⁵ A recepção de ritmos identificados com o rock e a emergência da Jovem Guarda são fenômenos sintomáticos desse processo. Em meados dos anos 1950 o rock se disseminava no Brasil através do filme *Rock around the clock* (No balanço das horas), trazendo o ritmo e a voz de Bill Halley e seus cometas. Junto ao lançamento do filme, em 1957, as rádios passaram a reproduzir canções de Elvis Presley e Little Richards (GIANI, 1985, p.143). De outro lado, no *Programa Teletur*, apresentado por Otávio Terceiro, despontava a figura de Roberto Carlos interpretando a canção *Tutti Frutti*, de Little Richard. Nessa esteira, em 1958, surgiram produtos primários do rock estampados nas figuras de Celly Campello e Tony Campello, gravando canções como *Estúpido Cupido*, *Marcianita* e a famosa *Banho de Lua*. Esse conjunto de artistas começou a ganhar espaço na incipiente indústria cultural, como ficou claro, posteriormente, em 1965, com o programa Jovem Guarda, apresentado na TV Record por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia.

¹⁶ O festival adquiriu tamanha importância, tanto na história, quanto na memória afetiva dos artistas da MPB que fora produzido um documentário por Renato Terra e Ricardo Calil (2010), intitulado *Uma noite em 67*.

Podemos compreender as convenções, segundo Raymond Williams, como uma relação através da qual uma prática – no caso específico, a feitura das obras de arte – pode ser analisada. Em linhas gerais, elas representam “o indicador geral ou local, tanto das situações e ocasiões da arte, como dos meios dessa arte” (WILLIAMS, 1979, p. 173). As convenções demarcam determinadas características que certas produções guardam entre si, bem como a recepção dessas obras.

A produção da obra de arte está umbilicalmente ligada com as transformações nessas convenções, que representam formas de organização da produção e do relacionamento entre o artista e o público (WILLIAMS, 2011, p. 66). Ao longo de nosso trabalho, observaremos as condições dessa produção enquanto práticas sociais, explorando as convenções que demarcavam as produções nacionais-populares e as possíveis rupturas engendradas por Caetano Veloso e José Celso.

1.2 O debate ou “os sentidos da ruptura”

Nos anos 1960 as obras de Caetano e José Celso foram objeto de amplos debates entre artistas e intelectuais. Em meio a detratores e simpatizantes, essas primeiras análises nos oferecem um panorama sobre os artistas considerados “tropicalistas” e o impacto causado por essas obras no momento de sua emergência.

Após as apresentações de Caetano e Gil no III Festival de MPB, o membro da vanguarda formalista, Augusto de Campos, redigiu uma série de artigos de primeira hora simpáticos às propostas dos artistas. Segundo Campos (1974, p. 131), essas produções realizaram um movimento no sentido de “desprovincializar” a música brasileira, comparando a figura de Caetano a um Tom Jobim ou João Gilberto. Assumindo a Jovem Guarda enquanto produção alinhada com as produções internacionais, esses artistas teriam realizado uma “abertura experimental” na música popular brasileira, em busca de novas formas de composição (Ibidem, p. 144). Em suas palavras:

Caetano não foi o vencedor do Festival. Mas venceu todos os preconceitos do público, acabando com a ‘discriminação musical’ entre MPB e jovem guarda. *Alegria, Alegria* estabeleceu uma ‘ponte de amizade’ entre essas manifestações de nossa música jovem (Ibidem, p. 145).

Campos sugere que Caetano e Gil teriam “deglutido” as informações musicais estrangeiras e “atualizado” os códigos que informavam a música popular brasileira, num

movimento semelhante ao exercido pela canção *Desafinado*. Nesse deslocamento, os artistas contribuíram para “livrar a música nacional do ‘sistema fechado’ de preconceitos supostamente ‘nacionalistas’” (Ibidem, p. 152). O crítico aproxima o posicionamento dos artistas, diante das produções engajadas, com a poesia concreta e com os músicos da vanguarda paulista (Ibidem, p. 155).

Ao longo do trabalho, poderemos observar as lacunas do posicionamento de Augusto de Campos. Por hora, vale observar que *Alegria, alegria* foi produzida num momento de tensionamento entre os artistas engajados e os representantes da Jovem Guarda. Ao invés de estabelecer uma “ponto de amizade”, a apresentação da canção contribuiu para acirrar as disputas estabelecidas na produção cultural daquele período, levando a novos impasses na esfera da produção musical. De outro lado, Campos acaba por reduzir a heterogeneidade das produções nacionais-populares a um suposto “sistema fechado”, perdendo de vista a complexidade daquelas obras.

No ano seguinte ao festival foi lançado o álbum manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Com a consolidação do grupo na esfera musical, Caetano, Gil, Torquato Neto, Décio Pignatari e Augusto de Campos foram convidados para um debate na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo), cujo escopo era colocar em discussão o que seria o tropicalismo. Carlos Calado (1997, p. 199) recorda que na ocasião Augusto Boal distribuiu um panfleto¹⁷ na porta do auditório, intitulado *Chacrinha e Dercy de Sapato Branco*, escrito por ocasião da *I Feira Paulista de Opinião*.¹⁸

Nesse panfleto, Boal identifica um “movimento” tropicalista, encarado como “modismo”. O centro de seu texto é a crítica ao teatro de José Celso, cuja produção é reconhecida como tropicalista, com a ressalva de caracterizá-lo com os adjetivos “chacriniano-dercinesco-neo-romântico” (BOAL, 1968, p. 5). A caracterização de Boal serve de chacota às produções em questão, tentando afastá-las dos projetos nacionais-populares. Embora Boal destaque a produção teatral, o diretor enumera algumas coordenadas comuns nas produções tropicalistas – ou no que ele chama de “chiquetes bacanos”, referindo-se a esses artistas (Ibidem, p. 6).

Segundo Boal, o tropicalismo seria “retrógrado e anti-povo” (Idem). Embora esses artistas pretendam ser porta-vozes do “povo”, suas produções tocam apenas nas aparências

¹⁷ Utilizamos a cópia mimeografada do texto, disponibilizada pelo Instituto Augusto Boal em: <<https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/que-pensa-vocc3aa-da-arte-de-esquerda-programa-da-feira.pdf>>.

¹⁸ O debate na FAU aconteceu no dia 6 de junho de 1968. O espetáculo de Boal estreou na noite anterior. Sobre a *I Feira Paulista de Opinião*, consultar: GARCIA, Miliandre. *Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira Paulista de Opinião* (1968), *Varia História*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, 2016.

das problemáticas sociais, incitando um público burguês, através da agressão, a iniciativas individuais (Ibidem, p. 5). Boal reconhece as origens do teatro Oficina no seio da produção engajada. Contudo, suas produções tropicalistas acabam associando-se a direita.

O posicionamento de Boal aproxima-se, em grande medida, da postura detratora de Roberto Schwarz. Este último, em seu ensaio *Cultura e política, 1964-1969* escrito no calor dos acontecimentos, foi amplamente explorado pela crítica que se debruçou, posteriormente,¹⁹ sobre o tropicalismo. Schwarz engendra uma interpretação dessas produções a partir dos impasses da modernização brasileira.

Para Schwarz, o golpe civil-militar ofereceu a tônica para a emergência do tropicalismo. Ao combinar a integração imperialista com uma ideologia burguesa atrasada, obsoleta, o golpe expressou a convivência entre elementos arcaicos e modernos que marca a formação social brasileira (SCHWARZ, 2008, p. 86). No caso de 1964, essa combinação firmou-se a partir da derrota dos movimentos sociais organizados. Assumindo o poder, os militares modernizaram a economia pela via da integração imperialista, reativando o arcaísmo ideológico e político que lhe oferece suporte, simbolizado nas forças latifundiárias. Nas palavras do autor, “de obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional, passa a forma de submissão” (Ibidem, p. 87).

Esta forma peculiar e sistemática de combinação entre elementos arcaicos e modernos ofereceu a matéria-prima para o surgimento do tropicalismo. Seu efeito básico está na “submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil” (Idem). As imagens arcaicas do Brasil são filtradas pela técnica moderna, onde elementos patriarcais, rurais e urbanos convivem com a estética *pop*, figurando uma imagem do Brasil como “absurdo” (Ibidem, p. 90). Configura-se uma paisagem ambígua da modernização brasileira, no limiar entre a crítica e a integração (Ibidem, p. 89).

É importante notarmos que Schwarz estava se debruçando sobre as experiências de José Celso na encenação de *Roda Viva*. Segundo o autor, a busca pelo “choque” rompe com os limites entre palco e plateia, anunciando o niilismo, a passividade que tomou conta do público nos primeiros anos do golpe. A agressão promovida pelo teatro traduziria essa passividade (Ibidem, p. 96).

¹⁹ Para um olhar extemporâneo do próprio Schwarz sobre o tropicalismo, consultar a crítica do autor ao livro de memórias de Caetano Veloso: SCHWARZ, Roberto. *Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo*. In: SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

Em linhas gerais, na leitura de Schwarz, o tropicalismo inscreve, a partir das vanguardas internacionais, os arcaísmos, o subdesenvolvimento do Brasil. Esse efeito artístico, a justaposição entre o antigo e o novo, é tanto produto do Estado militar, quanto resultado da tentativa fracassada de modernização nacional engendrada no pré-golpe. Ela expressa os dilemas da modernização brasileira (Ibidem, p. 90-91).

Para nossa discussão é importante ressaltarmos que Schwarz estava considerando o teatro de José Celso como tropicalista. Numa nota de rodapé, o autor se refere a Caetano Veloso como representante desta linha na produção cultural.²⁰ Nesse sentido, destacamos a importância do ensaio de Schwarz enquanto relato analítico das impressões causadas pelas obras desses artistas. Escrito no final dos anos 1960, o autor já sinalizava para o alinhamento entre as figuras de Caetano e José Celso no plano da produção cultural.

Os artigos de Augusto de Campos, o panfleto de Boal e o ensaio de Roberto Schwarz representam três olhares distintos sobre o tropicalismo, registrados no afloramento das produções de Caetano e José Celso. Cada autor mira de uma forma nessas produções culturais. Em Campos, fica sugerida a ideia de atualização dos códigos que informavam a produção cultural do período; já Boal analisa a carga comunicativa em relação ao “povo”; por fim, Schwarz interpreta essas obras a partir das contradições que movem a formação social brasileira, ressaltando o choque entre o arcaico e o moderno.

Nos anos 1970, após a consolidação do grupo e o exílio de seus principais representantes, o tropicalismo tornou-se objeto de ampla discussão acadêmica. Data desse período a dissertação de mestrado de Celso Favaretto, *Tropicália: Alegoria, alegria*, e a tese de doutorado de Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970)*, ambas publicadas em 1979. Essas obras demarcaram dois posicionamentos no debate sobre emergência do tropicalismo e seu significado.

Analisando o tropicalismo musical, Celso Favaretto propõe que sua emergência situa-se no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967. Com as apresentações de *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* estava aberto o caminho para a “explosão colorida” promovida pelo tropicalismo. Nas palavras do autor:

O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamento *hippie* e música *pop*, indicada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos

²⁰ Nas palavras de Roberto Schwarz, referindo-se ao tropicalismo: “Alguns representantes desta linha são, para a música, Gilberto Gil e Caetano Veloso; para o teatro, José Celso Martinez Corrêa, com *O Rei da vela* e *Roda-viva*” (SCHWARZ, 2008, p. 93).

brasileiros, que se chamou de “cafonismo”. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção... (FAVARETTO, 1996, p. 21).

Favaretto sugere que o tropicalismo, enquanto “movimento”, lançou-se, num primeiro momento, como uma aposta publicitária promovida pela mídia. Caetano e Gil teriam incorporado criticamente aquela imagem, dando forma a um material musical marcado pela mistura dos elementos culturais disponíveis nos anos 1960. No plano histórico, esses artistas operaram uma posição de revisão das manifestações críticas engendradas no pós-golpe. Nesse sentido, o autor afirma que o tropicalismo foi um produto da radicalização estética e política do período, exprimindo os impasses daqueles artistas e intelectuais (Ibidem, p. 22).

A problemática colocada pelo tropicalismo musical diz respeito à “situação da canção no Brasil”:

Tanto a retomada da linha evolutiva aberta pela bossa nova como a inclusão das informações da modernidade punham em crise o “nível médio” em que se encastelara a produção musical [...]. Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica, Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos *pop* eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los, fazendo-os perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração dos 60, em grande parte do mundo ocidental (Ibidem, p. 35).

Na “mistura tropicalista”, estava em jogo a reinvenção da canção. Favaretto alerta que os tropicalistas levaram a cabo, na esfera musical, uma empreitada que já estava sendo feita nas demais áreas da produção cultural. Para o autor, os músicos incorporaram elementos oriundos de trabalhos conjuntos realizados com artistas como Glauber Rocha, Hélio Oiticica e José Celso (Ibidem, p. 31). Nesse movimento de “curto-circuito” da própria estrutura da forma canção, os tropicalistas contribuíram para ampliar os métodos e as técnicas que informavam a produção cultural dos anos 1960 (Ibidem, p. 33; p. 35).

Em detrimento da “explosão colorida” proposta por Favaretto, Heloísa Buarque de Hollanda propõe que a emergência dessas produções, em meados dos anos 1960, estava concatenada com o desgaste da linguagem que marcava as produções engajadas, e a desconfiança desses artistas em relação aos discursos das esquerdas (HOLLANDA, 2004, p. 100).

Nessa leitura, as produções tropicalistas expressaram uma crise da produção engajada e das esquerdas no pós-64 (Ibidem, p. 64). Essa crise concatena tanto o plano da linguagem, projetada nos discursos nacionais-populares, quanto o plano do horizonte revolucionário, destronado com o golpe civil-militar (Ibidem, p. 69). Incorporando elementos

da modernidade, o tropicalismo tangenciou novas problemáticas como a subversão dos valores e a crítica ao comportamento, afinadas com a contracultura.

Marcos Napolitano redimensiona o debate sobre o tema. Para além do reflexo de uma “crise”, como aponta Heloísa Buarque, ou a “explosão colorida”, de que fala Celso Favaretto, o autor aponta que o tropicalismo (musical) também representou:

[...] o polo ativo de uma nova inserção de artistas e intelectuais na sociedade, passagem de uma cultura política de matriz romântica (o nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil, alcançado na segunda metade dos anos 60 (NAPOLITANO, 2010, 187).

Na tese do autor, o tropicalismo musical configurou um caminho tangenciado por uma parcela de artistas que nasceram no seio da produção nacional-popular e, em meados dos anos 1960, se desprenderam dessas produções para dar forma a um “produto cultural renovado”, que ganhou ampla absorção no mercado. Não se tratava mais de negar a canção como produto, mas de questionar seu próprio processo de criação e os espaços que consagravam essas obras (Ibidem, p. 188). Nesse processo crítico, incorporando novos materiais, os tropicalistas teriam corroborado para encerrar uma fase de institucionalização²¹ da MPB, sigla que passou a corporificar certa flexibilidade estético-ideológica (Ibidem, p. 189). Napolitano sintetiza os desdobramentos históricos dessa complexa relação entre tropicalismo, nacional-popular e mercado nas seguintes palavras:

[...] um dos papéis históricos desempenhados pelo Tropicalismo foi ser a ponte entre uma cultura política nacional-popular, que organizava o consumo cultural, e uma cultura de consumo que negava o nacional-popular, mas ao mesmo tempo incorporava seus fragmentos, diluídos em outros materiais artísticos (Ibidem, p. 225).

Como podemos observar, para Napolitano o tropicalismo musical não representou uma ruptura com as produções nacionais-populares. Formados nessa “cultura política nacional popular”, os tropicalistas incorporaram criticamente esses elementos, ao mesmo tempo em que se firmavam num mercado que se abria para novos públicos.

Colocando o tropicalismo musical numa perspectiva histórica ampla, Napolitano aponta que os debates nos anos 1960 em torno da produção cultural, especificamente na esfera

²¹ Para uma análise da institucionalização da MPB, consultar: NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010.

da música popular, expressaram uma retomada de duas visões antagônicas sobre a cultura brasileira engendradas no modernismo paulista dos anos 1920. De um lado, uma visão inspirada em Mario de Andrade, onde o artista deveria forjar as bases culturais da nacionalidade através de uma pesquisa metódica nos materiais culturais populares. De outro lado, a visão vinculada a Oswald de Andrade, onde o artista sintetiza novas produções culturais através da “deglutição” do conjunto de informações disponíveis (Ibidem, p. 224).

Embora Napolitano conduza sua análise explorando a esfera musical, sinaliza o encontro temático entre determinadas obras no final de 1967. Segundo o autor, o filme *Terra em Transe*, a encenação de *O Rei da Vela*, as produções de Hélio Oiticica e a apresentação de Caetano e Gil no III Festival de Música Popular representaram facetas distintas de uma vontade de “ruptura” em relação às produções nacionais-populares, tendo seu centro na “crise do nacional-popular como eixo da cultura e da política” (Ibidem, p. 191). No caso específico da canção, o autor destaca que as referências eram retiradas de dois campos distintos:

A referência ao cinema de Glauber (no plano da representação, o uso da alegoria e, no plano da relação com o público, o fechamento do círculo de ouvintes) e ao teatro de José Celso (no plano da representação, o deboche e a carnavalização e, no plano da relação com o público, a opção pela agressão ao gosto médio) (NAPOLITANO, 2011, p. 122).

Em detrimento do efeito da “catarse”, valorizada pelas produções engajadas, essas obras inaugurais foram marcadas pela “busca da experiência de choque em relação às expectativas de um público formado nos valores do nacional-popular, essencialista, engajado, realista” (Ibidem, p. 132).

Marcelo Ridenti também contribuiu para revisar o debate em torno do tropicalismo. Sua tese se aproxima, em grande medida, com a hipótese defendida por Napolitano, sobretudo no destaque da formação nacional-popular dos tropicalistas e dos diálogos entre as obras no momento de sua emergência.

Para Ridenti, o Tropicalismo não representou uma ruptura radical com a formação política e cultura dos anos 1950 e 1960. Essa formação traduziu um fruto diferenciado das produções nacionais-populares de cunho romântico-revolucionário:

[...] modernizador e crítico do romantismo racionalista nacional-popular, porém dentro da cultura política romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados (RIDENTI, 2014, p. 238).

Nessa leitura, as produções tropicalistas estavam inseridas no romantismo da época elaborado por uma via alternativa. A questão do desenvolvimento nacional e a figura do “povo” continuavam centrais nessas produções. No entanto, esses temas foram trabalhados a partir de uma visão afinada com as transformações políticas e culturais em âmbito internacional e com os impasses das esquerdas da época. Tratava-se de negar e, ao mesmo tempo, incorporar o nacionalismo, carregando a problemática da identidade brasileira e do subdesenvolvimento nacional (Ibidem, p. 247; p. 254).

Em detrimento da ideia de “movimento”, a rede de relações estabelecidas por esses artistas é compreendida como uma *conjunção tropicalista*. Salvo a heterogeneidade de respostas articuladas em torno dessa conjunção, as obras desses artistas teriam seus centros condutores na retomada criativa da tradição brasileira, assumindo a antropofagia oswaldiana, e a incorporação de produções e símbolos oriundos de movimentos internacionais, como a contracultura (Ibidem, p. 244).²²

Através da metáfora do pêndulo, Ridenti (Ibidem, p. 254) analisa as relações estabelecidas nas obras tropicalistas no plano da cultura. No final dos anos 1960, o pêndulo adquiriu uma característica radical, oscilando entre a incorporação das referências internacionais e a retomada crítica da cultura brasileira. Esse tensionamento entre o internacional e o nacional foi engendrado, no plano da canção, a partir das próprias estruturas da Indústria Cultural. Os tropicalistas buscaram subverter essas estruturas, alicerçados em seu interior.

O brasilianista Christopher Dunn inseriu um novo ingrediente na discussão em torno do tema, relacionando a modernização conservadora empreendida pelo regime com o tropicalismo e a emergência da contracultura no Brasil. Para o autor, o tropicalismo representou um movimento, no plano da canção, que se consolidou em 1968, derivado, em grande medida, do modernismo paulista, inserido nos embates culturais dos anos 1960, e dialogando com a contracultura no âmbito internacional. De um lado, os tropicalistas enfatizariam as problemáticas nacionais através da figura do povo, colocado em ambientes urbanos,²³ de outro, deram impulso à formação da contracultura no Brasil (DUNN, 2009, p. 20).

²² É necessário frisarmos que, embora o autor reconheça as marcas características dessas produções, ele insiste em situá-las dentro dessa “cultura política romântica da época”.

²³ É possível observarmos certa aproximação com a argumentação de Ridenti, autor que, como vimos, destacou a centralidade que a figura do “povo” adquiriu nas produções tropicalistas. No entanto, Dunn (2009, p. 20) esclarece que esse povo não é o agente da transformação revolucionária. As canções tropicalistas se concentram nos “desejos e frustrações cotidianos das pessoas comuns que viviam nas cidades”.

Nessa interpretação, as produções tropicalistas constituem uma ruptura com a formação cultural nacional-popular, sintomáticas da derrota sofrida pelas esquerdas em 1964. Dunn retoma a tese de Heloísa Buarque de Hollanda e considera as obras tropicalistas como “expressão da crise entre artistas e intelectuais” provocada pela diluição dos anseios por mudanças sociais no pré-golpe. Segundo o autor, num contexto de recrudescimento do regime e perda dos horizontes revolucionários, “os artistas voltaram o olhar para si mesmos, explorando com humor cáustico as contradições sociais dos intelectuais da classe média urbana” (Ibidem, p. 96).

Obras como *Terra em Transe*, a encenação de *O Rei da Vela* e as canções tropicalistas são interpretadas como expressões dessa crise que abalou artistas e intelectuais durante os primeiros anos do golpe. Contudo, apenas a canção constituiu um movimento propriamente dito. Retomando as considerações de Fredric Jameson,²⁴ Dunn (Ibidem, p. 108; p. 143) aponta que as esferas da produção cultural identificadas posteriormente com o movimento tropicalista, estariam inseridas num “dominante cultural”, chamado pelo autor de “lógica cultural da modernização conservadora”. Essas obras estariam sintonizadas com as mudanças estruturais pelas quais passava a sociedade brasileira naquele período, documentando criticamente o aprofundamento da dependência em relação ao capital internacional, a industrialização e o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos.

É no interior dessa “lógica cultural da modernização conservadora” que Dunn localiza a emergência da contracultura no Brasil. Inspirados pelas produções culturais dos Estados Unidos e da Europa, os tropicalistas foram pioneiros em colocar em prática o ideário contracultural. A marca distintiva das primeiras experimentações foi o uso da linguagem fornecida pelo rock, marcada pelo uso de guitarras elétricas e sonoridades distorcidas (DUNN, 2007). Para o autor, as produções de Caetano Veloso, ao lado das encenações de José Celso, prefiguraram o surgimento da contracultura brasileira (DUNN, 2007).

As primeiras tentativas de interpretação sobre o tropicalismo escritas nos anos 1960, simpáticas ou críticas, nos trazem a ideia de “ruptura” em relação às produções nacionais-populares. Para Augusto de Campos, essas produções teriam corroborado para engendrar uma “abertura experimental” na música popular brasileira. Já nos textos de Boal e Schwarz, o efeito estético dessa ruptura, na esfera teatral, sinaliza para a passividade do público frente ao

²⁴ Consultar: JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007; JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e sociedade do consumo, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 12, junho, 1985, p. 16-26.

Estado repressor. Para nossa discussão, é importante destacarmos que esses últimos textos identificam o teatro de José Celso e a produção de Caetano como “tropicalistas”.

Com a absorção desse debate pela academia, o sentido de “ruptura” é relativizado. Num primeiro momento, nos anos 1970, temos a ideia da “explosão colorida” colocada por Favaretto e o aspecto de “crise” de que fala Heloísa Buarque. Favaretto destaca a importância do diálogo dessas obras com as produções internacionais, demarcando um ponto de emergência na esfera musical e o contato com as demais produções culturais. Além de destacar esse diálogo, Heloísa Buarque se preocupa em relacionar a emergência dessas obras com as problemáticas das esquerdas da época.

Num segundo momento, Napolitano e Ridenti redimensionam o debate. A partir de diferentes chaves analíticas, os autores evidenciam a complexa relação entre artistas, Estado autoritário e mercado. Essas obras situam a emergência do tropicalismo no interior da cultura nacional-popular da época, demarcando seu afloramento no ano de 1967. Em detrimento do sentido de “ruptura”, fica sugerida a ideia de “incorporação crítica” das temáticas trabalhadas pelas produções nacionais-populares, tensionadas com os motes contraculturais. Dunn corrobora para destacar essa face contracultural, frisando o pioneirismo das experimentações tropicalistas.

A partir desse panorama, é possível notarmos que a bibliografia existente situa a emergência dessas produções – sobretudo na música – no ano de 1967. Nessas leituras, as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival da MPB teriam estabelecido, no plano da canção, uma descontinuidade com as convenções que já estaria sendo engendrada nas demais esferas da produção artística – a exemplo do teatro de José Celso. Apesar dessas importantes indicações, observamos a inexistência de uma análise detalhada sobre os pontos de contato entre essas obras, sobretudo em relação às possíveis projeções das temáticas trabalhadas por José Celso na canção de Caetano Veloso.

Considerando que a produção de uma obra de arte não é uma prática imediata, mas fruto de intencionalidades específicas formadas historicamente, torna-se problemático reduzirmos a emergência do tropicalismo – na esfera musical e teatral – a determinados eventos específicos. Essas obras são resultado de um processo em que as diversas esferas da produção cultural estavam dialogando e tentando traduzir novas respostas em relação àquele contexto. Cabe à análise retomar a trajetória desses artistas até o ano de 1967, a fim de analisar os processos históricos que desencadearam a emergência do Tropicalismo na canção e no teatro. A partir da análise das trajetórias desses artistas, buscaremos observar como

Caetano e José Celso maturaram suas produções no seio da “brasilidade revolucionária”, se distanciando lentamente das convenções que permeavam essa estrutura de sentimento.

2. COMO NASCE UMA FORMAÇÃO CULTURAL? ITINERÁRIOS DA CANÇÃO E DO TEATRO

2.1 Apontamentos para uma análise sócio-histórica da obra de arte

A relação entre cultura e sociedade já foi explorada no campo das Ciências Humanas por uma série de autores de distintas tradições de pensamento. Na tradição marxista,²⁵ foram feitas várias tentativas de interpelação do objeto artístico por um viés materialista.²⁶ Neste trabalho, buscamos nos situar no interior dessa tradição retomando as importantes contribuições de Raymond Williams²⁷ a fim de concebermos a produção cultural como uma prática social, material, além de política.

Consideramos que uma obra de arte carrega consigo traços do contexto histórico e social da qual foi produzida. Contudo, esse contexto não encerra a prática social engendrada na produção cultural. De um lado, existem os limites histórico que cerceiam determinadas práticas; de outro estão postas as transformações históricas que impulsionam essas mesmas práticas (WILLIAMS, 2011, p. 44). Nas palavras de Raymond Williams:

A “sociedade” não é nunca, então, apenas a “casca morta” que limita a realização social e individual. É sempre também um processo constitutivo com pressões muito poderosas que se expressam em formações políticas, econômicas e culturais e são internalizadas e se tornam “vontades individuais”, já que tem também um peso de “constitutivas”. Esse tipo de determinação – um processo complexo e inter-relacionado de limites e pressões – está na própria totalidade do processo social, e em nenhum outro lugar (WILLIAMS, 1979, p. 91).

Se pensarmos no caso das produções culturais, podemos considerar que elas são determinadas por limites históricos. No entanto, Williams aponta que esses limites não solapam o alcance das práticas sociais. Elas são impulsionadas por pressões, como as transformações históricas em determinada sociedade. As produções culturais emergentes representam, entre outras coisas, a internalização de processos históricos e sociais que, trabalhados pela consciência, transmutam-se em criatividade individuais e formalizam-se na

²⁵ Em linhas gerais, na tradição marxista sobre as produções culturais, temos uma série de estudos que buscam apreender a obra de arte a partir de seus condicionamentos históricos. Contudo, algumas leituras acabam por enveredar para um viés mecanicista, onde a obra aparece como um mero reflexo do contexto histórico e da base econômica. Optamos pela leitura de Raymond Williams, justamente, para fugir dessa leitura mecanicista.

²⁶ Para um panorama dessas reflexões, consultar KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

²⁷ Raymond Williams (1921-1988) foi um intelectual que formulou um modelo de análise crítico, cujas contribuições abrangem as diversas áreas das Ciências Humanas. Além de ser dono de uma vasta obra, o autor integrou o corpo de intelectuais que fundaram a New Left. Sobre sua trajetória, consultar: CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

obra de arte (GLASER, 2008, p. 148). Não se trata de um reflexo determinado pela economia, que oblitera o agenciamento do indivíduo. Conforme aponta André Glaser, as produções culturais emergentes representam: “[...] produções *criativas* de consciências pressionadas a agir; vontades que ganham forma cultural ao articularem de maneira original os recursos materiais da atividade cultural específica em que estão envolvidos” (Ibidem, p. 154).

Essas produções não só reproduzem, mas produzem significados e valores. Num contexto histórico de desenvolvimento da indústria cultural não podemos considerar o trabalho produtivo e as forças produtivas de maneira especializada, como o trabalho primário destinado à produção de mercadorias. Em sua obra *O capitalismo tardio*, Ernest Mandel oferece-nos um panorama das transformações que marcaram o modo de produção capitalista no século XX enfatizando as mudanças na esfera da produção cultural. Nas palavras de Maria Elisa Cevasco:

A mecanização, a standardização, a superespecialização e a divisão do trabalho, que antes determinavam apenas a esfera da produção de mercadorias nas fábricas, penetram agora em todos os setores da existência – da agricultura à recreação e, é claro, à produção cultural. Assiste-se aí também o que ele [Mandel] chama de “Mecanização da superestrutura”, ou seja, a penetração da cultura pela expansão e mercantilização da indústria cultural (CEVASCO, 2003, p. 69).

Conforme comentamos no primeiro capítulo, ao longo dos anos 1960, no Brasil, assistimos à expansão da produção cultural e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa.²⁸ As produções culturais ganhavam ampla absorção pelo mercado tornando-se um produto altamente rentável e indispensável para o funcionamento do modo de produção.

Nesse quadro, torna-se necessário ampliarmos a noção de base econômica. Em detrimento do olhar que encara esse conceito como um “estado”, uma abstração econômica, temos de encará-la como um processo dinâmico, histórico e contraditório, composta de atividades específicas postas em prática por indivíduos que estabelecem relações sociais.

À luz dessas considerações, podemos considerar que a base econômica se relaciona à “produção primária da própria sociedade e dos próprios homens, isto é, à produção e reprodução da vida real” (WILLIAMS, 2011, p. 49). Se trabalharmos com essa noção não há como concebermos as produções artísticas como meros reflexos secundários da base estrutural. Essas produções passam a serem encaradas, nas palavras de Williams, como

²⁸ Sobre o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no Brasil, consultar: ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.

“práticas reais, elementos de um processo social totalmente material [...] com intenções e condições específicas” (WILLIAMS, 1979, p. 97).

Nesse sentido, encaramos o artista como um sujeito produtor de representações. As transformações históricas e o desenvolvimento das forças produtivas atuam de maneira a pressionar essas consciências para a prática. Frisamos que as representações engendradas nessa prática não só reproduzem, mas também produzem novos significados e usos. No caso da obra de arte, esses novos significados representam uma resposta significativa e de intervenção no contexto histórico.

Retomando as considerações de Raymond Williams sobre a produção cultural, consideramos que as diferentes esferas dessa produção devem ser consideradas em suas especificidades. O teatro, o cinema, a música, a literatura e as artes plásticas guardam peculiaridades oriundas do próprio processo de feitura dessas obras. Contudo, não podemos perder de vista que essas práticas se inter-relacionam e, em alguns casos, dialogam entre si.

Para dar conta desse imaginário compartilhado por determinados artistas de maneira mais ampla, retomamos as aproximações feitas por Marcelo Ridenti entre a noção de estrutura de sentimento elaborada por Raymond Williams e a produção cultural dos anos 1960 – já esboçadas no primeiro capítulo.

Em oposição a conceitos mais formais como “ideologia” e “visão de mundo” que descrevem crenças mantidas de maneira sistemática, Williams lança mão do conceito de estrutura de sentimento para analisar a articulação de respostas às mudanças históricas em determinadas sociedades. Conforme destaca Maria Elisa Cevasco, o autor cunhou o termo para “descrever como nossas práticas sociais e hábitos mentais se coordenam com as formas de produção e de organização socioeconômica que as estruturam em termos de sentido que consignamos à experiência do vivido” (CEVASCO, 2001, p. 97).

A proposta de Williams nos direciona para os significados e valores “tal como são vividos e sentidos ativamente”. Para o autor, as estruturas de sentimento abarcam o “pensamento tal como sentido” e o “sentimento tal como pensado” (WILLIAMS, 1979, p. 134). Esses significados e valores estão presentes em uma série de obras de arte de determinado período histórico. As respostas articuladas pelos artistas às mudanças na organização socioeconômica produzem algo tão firme quanto uma estrutura e abrangem algo tão inefável como sentimentos (CEVASCO, 2014, p. 198).

Contudo, Williams reconhece que a condição de experiência viva que o conceito abarca, com frequência, faz com que os artistas nem sempre reconheçam essa estrutura no momento de sua constituição. Esse reconhecimento desponta posteriormente, com sua

consolidação, superação ou incorporação a determinadas formações culturais (WILLIAMS, 1979, p. 134-135).

Para Marcelo Ridenti, atualmente podemos identificar uma estrutura de sentimento que perpassou boa parte das obras de arte dos anos 1960. Conforme comentado no primeiro capítulo, o autor propõe que artistas e intelectuais compartilharam um imaginário impregnado dessa estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária. As produções vinculadas aos projetos nacionais-populares estariam, justamente, situadas nessa estrutura de sentimento, compartilhando sentidos, significados e valores.

Sinalizamos que Caetano Veloso e José Celso são artistas formados no seio da brasilidade revolucionária e que compartilharam do ideário difundido nessa estrutura de sentimento. Contudo, em determinado momento esses artistas começaram a contestar esse imaginário dando origem ao que ficou conhecido como Tropicalismo. Para analisarmos as projeções do teatro na canção de Caetano, encaramos o Tropicalismo como uma *formação cultural*²⁹ projetada no interior da estrutura de sentimento proposta por Ridenti.

Em nossa leitura, quando analisamos determinadas obras que comportam certas afinidades e fechamos suas conexões num “movimento” acabamos por esvaziar as especificidades que essas produções comportam. Tomando o Tropicalismo como um movimento deixamos de reconhecer os processos históricos que propiciaram sua emergência, bem como as intenções por trás das várias obras agregadas em torno do movimento – em suma, perdemos de vista suas especificidades na tentativa de formar uma interpretação homogênea sobre o significado do Tropicalismo enquanto “movimento” artístico.

Maria Eliza Cevasco aponta que, quando interpretamos determinado grupo ou projetos inter-relacionadas na produção cultural, não avaliamos o conjunto a partir das características que o próprio grupo lhes atribui, tão pouco por um suposto conteúdo secreto que seria desvelado pela análise. Quando tomamos o Tropicalismo como uma formação cultural o que é posto em xeque são as condições sócio-históricas que possibilitaram a emergência desse grupo, as razões de sua efetividade, as parcerias e afinidades estéticas que permearam a produção dessas obras e, principalmente, a contribuição desses artistas na alteração de suas próprias condições de produção (CEVASCO, 2001, p. 244). Nesse sentido,

²⁹ Na obra de Williams, as produções culturais que compartilham certos traços em comum, aglomeradas em “grupos” ou “instituições”, são interpretadas a partir da noção de “formação cultural”, em detrimento da ideia de “movimento”. Consultar: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979; WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.

nossa análise mira as especificidades dessas relações, em detrimento do sentido mais amplo que a estrutura de sentimento carrega.

Mirando o Tropicalismo como uma formação cultural buscamos refletir sobre as produções culturais enquanto processos históricos carregados de intencionalidades.³⁰ Em nosso trabalho, buscamos pinçar as produções de Caetano Veloso e José Celso consideradas como respostas, no plano da produção cultural, que acabaram por aproximar sujeitos cujas intencionalidades materializadas nas obras selecionadas para a análise guardam certa afinidade. Ainda que existam elementos históricos e estruturais que conduzam a instituição desses elementos culturais, distinguindo grupos e movimentos a partir de valores e identidades que lhe são próprios, é necessário atentarmos para o conjunto histórico no qual essas produções estão imersas destacando suas especificidades e afinidades.

As formações podem ser compreendidas mediante a análise das atividades dos artistas que empreendem uma rede de relações sociais. Esses artistas posicionam-se de certa maneira em relação a outros artistas, dentro de mecanismos que possibilitam a sobreposição de um discurso sobre o outro. Um artista, aliás, como qualquer sujeito imerso em suas relações sociais, estabelece relações com os demais, assumindo posições e intencionalidades. Se as obras de arte revelam práticas sociais, é necessário o mapeamento dos elos que unem essas práticas mediante a análise de suas produções e trajetórias que levaram a essa mesma produção.

A compreensão do Tropicalismo enquanto uma formação cultural permite a análise da relação entre o contexto histórico, a resposta individual e coletiva dos artistas frente à conjuntura histórica. A forma de compreensão dos grupos artísticos, esboçada por Raymond Williams, considera as diferenças individuais presentes dentro de um grupo artístico, pois os artistas, ao mesmo tempo, “constroem as formações e por ela são construídos”, tendo uma relação complexa com os interesses e influências da heterogeneidade de sujeitos organizados em torno da formação cultural (WILLIAMS, 1992, p.85).

É importante notarmos que uma formação cultural não emerge espontaneamente. As produções artísticas seguem convenções alinhadas com determinada formação cultural. No caso dos anos 1960, observamos que as produções nacionais-populares deram origem a uma série de convenções, de um léxico e um temário partilhados por inúmeros artistas. Várias

³⁰ Ao produzir uma obra, o artista imprime determinadas intencionalidades constituídas historicamente, num relação complexa entre limites e pressões. Ao serem expressas nas produções artísticas, essas intencionalidades adquirem materialidade. No materialismo cultural de Williams, através da análise das obras de arte, é possível reconstruir a materialidade das interpretações engendradas por determinados artistas acerca da realidade social. Nessa perspectiva, podemos conceber a obra de arte como uma *resposta* produtiva e significativa a determinado contexto histórico (WILLIAMS, 1979, p.116-117).

temáticas são recorrentes nessas obras, conforme exploramos no capítulo anterior. A emergência do Tropicalismo – enquanto uma nova formação cultural – está umbilicalmente relacionada às transformações dessas convenções, que representam formas de organização da produção e do relacionamento entre o artista e o público (WILLIAMS, 2011, p.66).

Considerando que as obras de arte são interpretadas e produzidas a partir de convenções específicas, retomamos as considerações de Raymond Williams sobre a produção cultural e buscamos romper com o isolamento da obra enquanto “objeto”, deslocando a investigação para as condições da prática desses artistas (Ibidem, p.67). Para tanto, é necessário retomarmos suas trajetórias a fim de examinarmos a formação de Caetano Veloso e José Celso no seio da “brasilidade revolucionária” e seus contatos com os projetos nacionais-populares.

Em nosso caso, a análise das trajetórias³¹ desses artistas torna-se um passo fundamental no exame do Tropicalismo. Conforme comentamos anteriormente, Caetano Veloso e José Celso estão inseridos naquilo que Marcelo Ridenti chama de “brasilidade revolucionária”. Esses artistas tiveram suas formações marcadas pelos projetos nacionais-populares em suas várias esferas de produção. A bibliografia consagrada sobre o tema – analisada no capítulo anterior – demarca o ponto de ruptura com essas produções no ano de 1967, via III Festival de MPB e a encenação de *O Rei da Vela*. Contudo, constatamos a necessidade de retomarmos suas trajetórias a fim de investigarmos as condições em que essa ruptura foi engendrada – ou seja, as condições dessas práticas.

Recuperando as trajetórias de Caetano e José Celso poderemos observar a maturação das intencionalidades materializadas nas obras de arte tropicalistas. Considerando que as obras desses artistas não representam práticas imediatas, mas intencionalidades específicas que se opunham – em grande medida – à produção nacional-popular, através da análise de

³¹ Existe um campo da Sociologia da Cultura consolidado nos estudos sobre a análise das trajetórias de artistas e intelectuais. Esses estudos se apoiam, sobretudo, na obra de Pierre Bourdieu, na tentativa de analisar a relação entre capital social, cultural e campo artístico ou intelectual. Consultar BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996. No Brasil, esse trabalho foi levado a cabo por Sérgio Miceli na análise da trajetória de intelectuais brasileiros no começo do século XX e suas relações com o Estado. Sobre esse assunto, consultar: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001. Em nosso caso, optamos por uma via ainda pouco explorada no Brasil. Nos apoiamos em Raymond Williams para pensar a relação dialética entre a constituição dos projetos artísticos e a sociedade em que esses projetos são formados. Consideramos que esses projetos são constituídos a partir das transformações históricas de determinada sociedade e, ao mesmo tempo, são partes constitutivas dessas transformações. Nas palavras de Maria Elisa Cevalco: “Os elementos normalmente considerados externos a um projeto artístico – por exemplo, o modo de vida de uma determinada sociedade – são internos na medida em que estruturam a forma das obras e dos projetos que, por sua vez, articulam os significados e os valores dessa sociedade” (CEVASCO, 2003, p.64). Em detrimento do capital social e cultural, buscamos enfatizar a experiência concreta, os “mapas de sentido que informam as práticas culturais de determinados grupos” (CEVASCO, 2003, p.73) – em outras palavras, suas intencionalidades.

suas trajetórias podemos acompanhar a gestação de uma formação cultural – aquilo que Raymond Williams (1979, p.129) chama de *emergência preliminar*. Nesse sentido, estenderemos nossa análise até o ano de 1966, buscando mapear elementos que seriam materializados em 1967, ano em que a bibliografia consagrada reconhece a emergência do Tropicalismo nas diferentes esferas da produção cultural.

2.2 Caetano Veloso e as vicissitudes da brasilidade revolucionária

Caetano Veloso (1942)³² nasceu em Santo Amaro da Purificação, uma pequena cidade próxima a Salvador.³³ Oriundo de uma família de classe média, o artista mudou-se para Salvador em 1960 para terminar seus estudos. Na capital, entrou em contato com a intensa atividade cultural do período,³⁴ sobretudo aquela reunida em torno da Universidade Federal da Bahia. Durante a residência na capital baiana, mediante a análise de sua trajetória, poderemos observar a formação do artista no seio da “brasilidade revolucionária” em meio ao contato com diferentes produções identificadas com os projetos nacionais-populares. Por outro lado, esse ambiente de intensa atividade cultural propiciou a aproximação de indivíduos que seriam, posteriormente, importantes representantes do Tropicalismo, como Gal Costa, Gilberto Gil e Tom Zé.

Logo nos primeiros anos de sua estadia em Salvador, Caetano travou seu contato com as produções nacionais-populares e dedicou-se a escrever, em 1961, críticas de cinema para o periódico *Diário de Notícias* que contava com uma seção cultural dirigida por Glauber Rocha.³⁵ Já em 1962, a convite de Álvaro Guimarães,³⁶ ficou responsável por compor a trilha sonora do curta-metragem *Moleques de Rua*. Em 1963, também a convite de Guimarães, compôs a trilha sonora das peças *O Boca de Ouro* (Nelson Rodrigues) e *A exceção e a Regra*

³² Para a reconstrução da trajetória do artista, nos apoiamos em seu livro de memórias e, em larga medida, na biografia presente em seu site. Consultar: <<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia/>>.

³³ Importante notarmos que, apesar do caráter “provinciano” de uma pequena cidade, Santo Amaro não estava alheia às transformações pelas quais passava a produção cultural dos anos 1950. Segundo o relato de Caetano Veloso, “Santo Amaro não era uma exceção naquele mundo onde o caubói americano era uma espécie de herói mítico incontestável. Mas sobretudo nós ficávamos extasiados com os grandes musicais da Metro – voltávamos para casa depois do cinema imitando os passos de Gene Kelly e Cyd Charisse. De modo que os fãs de Elvis Presley, quando apareceram, deveriam ser os representantes de um mero movimento de atualização do acompanhamento que fazíamos da cultura de massas americana” (VELOSO, 2012, p. 27).

³⁴ Para uma análise sobre Salvador e sua vida cultura nos anos 1950 e 1960, consultar RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M Bardi, 1995. Na obra, o autor traça importantes considerações sobre as relações entre a Universidade Federal da Bahia e a produção cultural da capital.

³⁵ Ao longo de nosso trabalho, iremos retomar esse material, a fim de observar como Caetano travou contato com as produções nacionais-populares na sua juventude.

³⁶ Em seu livro de memórias, Caetano relata a importância de Álvaro Guimarães em sua juventude. Segundo o artista (2012, p.57), Guimarães teria sido responsável por lançar sua carreira musical profissional e a de Maria Bethânia.

(Bertolt Brecht). Para nossa discussão, outro dado importante do período diz respeito à participação de Caetano na campanha de alfabetização pelo método Paulo Freire.

Ao longo de 1964, ainda em Salvador, assistimos à participação do artista em espetáculos teatrais musicados. Nesses espetáculos, observamos a inserção dos futuros representantes do Tropicalismo. O show *Nós, por exemplo* contou com a participação de Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé. Já o *Nova bossa velha, velha bossa nova* foi dirigido pelo artista junto com Alcyvando Luz e Gilberto Gil. Em seu livro de memórias, Caetano relata o intento desses projetos:

Nossos espetáculos pretendiam, além de fazer referências às questões políticas e sociais, criar uma perspectiva histórica que nos situasse no desenvolvimento da música popular brasileira. Os títulos dizem muito: *Nós, por exemplo* [...] queria dizer não que nós éramos um modelo a ser seguido, um *exemplo*, mas que tínhamos certeza de que havia muitos outros, toda uma geração a que nós, “por exemplo”, pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da bossa nova. O título do segundo show, *Nova bossa velha, velha bossa nova*, mostra nossa intenção de inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil (VELOSO, 2012, p. 73-74 [grifos meus]).

No relato, confeccionado num momento em que Caetano já havia se consolidado como importante representante da MPB, esses espetáculos de 1964 são colocados em sintonia com a estrutura de sentimento da “brasilidade revolucionária” – através deles, os artistas buscavam desdobrar “questões políticas e sociais”, assim como – com suas particularidades – as produções nacionais-populares.

Contudo, o relato de Carlos Nelson Coutinho a Marcelo Ridenti vai de encontro ao pretenso engajamento de Caetano nesses anos:

Carlos Nelson Coutinho contou-me que foi colega de Caetano na Faculdade de Filosofia, em Salvador, e certa vez o convidou para uma reunião da base do Partido Comunista na Faculdade: “O Caetano foi, acho que porque gostava de mim. Simpático, ouviu aquelas coisas todas e depois me disse: ‘não é a minha. Você me desculpe, eu sou de esquerda, mas não quero me vincular a partido nenhum’” (RIDENTI, 2014, p. 249).

Podemos observar que Carlos Nelson Coutinho contradiz a memória que Caetano faz sobre si mesmo. Embora o artista afirme que buscou engajar-se pela via da produção artística, o relato de Coutinho nos mostra um Caetano pouco afeito à participação política mais direta, objetivada no PCB. Nesse sentido, podemos arriscar que o relato de Caetano nos interessa mais pela tentativa do artista em criar um lugar político para si no interior da música popular brasileira.

Além desse tenso binômio entre proximidade e distanciamento em relação ao engajamento, o relato de Caetano em relação aos espetáculos faz referência a uma “geração” marcada pelo surgimento da bossa nova. Um dos objetivos dos espetáculos do Teatro Vila Velha seria “situar” historicamente essa geração, enquanto herdeiros da bossa, no desenvolvimento da música popular brasileira.³⁷

Posteriormente, em 1965, Caetano acompanhou sua irmã, Maria Bethânia, durante as apresentações do show *Opinião*, na região sudeste. Nesse ano, o artista gravou seu primeiro compacto simples, com as canções *Cavaleiro* e *Samba em Paz*.³⁸ Mais tarde, a convite de Augusto Boal, participou de *Arena canta Bahia* ao lado de Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé. Segundo Marcelo Ridenti, esse período foi responsável por selar o contato de Caetano com “autênticos representantes de um movimento nacional-popular que, em parte, viria a insurgir-se contra o tropicalismo, em resposta às críticas que este lhe formulou no final dos anos 1960” (Ibidem, p. 245).

Data desse período a primeira intervenção de Caetano Veloso nos debates em torno da MPB que marcaram a segunda metade dos anos 1960. O artista redigiu um artigo, intitulado *Primeira feira do balanço*, em resposta a José Ramos Tinhorão, intelectual que ganhava espaço na imprensa demarcando um posicionamento crítico em relação à inserção da MPB veiculada por artistas das classes médias no mercado.³⁹

Para Caetano, Tinhorão estabelecia uma relação linear entre fenômenos econômicos, políticos e culturais.⁴⁰ Nesse movimento mecanicista, as produções veiculadas pelos artistas das classes médias – oriundas da bossa nova – seriam expressões inautênticas – alienadas – já

³⁷ Nas palavras de Carlos Calado, o espetáculo *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova* “buscava não apenas divulgar o sentido e a estética musical da bossa nova, mas também refletir sobre ela. Caetano, Gil e seus parceiros baianos consideravam-se descendentes diretos da bossa e, com esse espetáculo, pretendiam inscrever-se numa perspectiva de renovação da música popular brasileira” (CALADO, 1997, p. 54).

³⁸ Para uma análise do nacional-popular nesse compacto de Caetano, consultar: SANTOS, Daniela Vieira. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas-SP, 2014.

³⁹ Segundo Marcos Napolitano, Tinhorão estaria assumindo, nesse período, posturas “folcloristas e puristas”. Na leitura de Napolitano, para Tinhorão, a MPB era uma variante da Bossa Nova: “até o advento da Bossa Nova as modificações sofridas pelo samba teriam ocorrido basicamente na parte melódica. Com a BN o próprio ritmo teria sido modificado (o que é muito questionável, diga-se) marcando o afastamento ‘definitivo’ do samba de suas origens populares” (NAPOLITANO, 2010, p. 101). Interessante notarmos que, em seu livro de memórias, Caetano destaca os posicionamentos de Tinhorão em relação à bossa nova como representantes de uma “defesa articulada do ideário nacional-popular que permeava todos os julgamentos dos esquerdistas brasileiros” (VELOSO, 2012, p. 109). A declaração é sintomática das fissuras que o próprio termo “nacional-popular” adquiriu em sua projeção como artista que, supostamente, teria rompido com essas produções. Por fim, é necessário ressaltarmos que Tinhorão vinha de uma tradição marxista ortodoxa, em que o etapismo histórico asseguraria o desenvolvimento das forças produtivas – uma leitura mecanicista, em que as produções artísticas tornam-se meros reflexos da base econômica.

⁴⁰ “Sabemos a que proximidade do ridículo tem-se chegado no afã de fazer uma ligação direta entre a construção de Brasília, a pretensa indústria automobilística e a bossa nova” (VELOSO, 2005, p. 144).

que deturpariam a tradição do “autêntico samba” oriunda das camadas populares. Nas palavras de Caetano:

[Para Tinhorão] somente a preservação do analfabetismo asseguraria a possibilidade de fazer música no Brasil [...] a atuação dos artistas da classe média é – se levarmos até o fim esse raciocínio – apenas um acidente nefasto: não houvesse ocorrido isso e o futuro nos asseguraria pobres autênticos cantando sambas autênticos, enquanto classe-médias estudiosos, como o Sr. Tinhorão, aprenderiam os nomes das notas (VELOSO, 2005 [1965], p. 143).

As críticas de Caetano em relação à Tinhorão seguem, sobretudo, explorando o papel da bossa nova na cultura brasileira. O artista acentua a “extraordinária intuição seletiva” (Ibidem, p. 149) de João Gilberto enquanto articulador de uma seleção no seio da música popular brasileira, tensionando essa tradição – marcada pelo samba – com elementos modernos – veiculados pelo jazz:

[...] em João Gilberto, o jazz não é senão um enriquecimento da sua formação musical, um ensinamento de outras possibilidades sonoras, com as quais se está mais armado para compor, cantar e mesmo interpretar, criticar, redescobrir a tradição legada por Assis Valente, Ary Barroso, Orlando Silva, Vadico, Noel Rosa, Ismael Silva, Ciro Monteiro e o grande Caymmi (Ibidem, p. 146).

Nesse sentido, o representante da bossa nova teria engendrado uma espécie de síntese das produções brasileiras com as novas técnicas musicais daquele período. Destacando o importante papel cumprido por João Gilberto, Caetano propõe a busca de uma “linha perdida” (Ibidem, p. 153) na evolução da música brasileira, que encontrou em João Gilberto uma nova condensação.

De outro lado, Caetano já sinaliza uma crítica às produções nacionais-populares. Segundo o artista, o espaço da produção cultural não lograria superar as contradições de nossa formação social.⁴¹ Nessa leitura, a arte não é uma ferramenta na conscientização da população brasileira. Os programas televisivos veiculados por artistas representantes do nacional-popular – como *O fino da Bossa* – são caracterizados como uma reação publicitária em torno da obra de João Gilberto, fundamentados em “demagogias esquerdizantes”. Em suas palavras:

[...] tornou-se, então, comum a combinação ostensivamente ridícula das duas coisas: mocinhas alegres por todo o Brasil repetiam os passos inventados por Lennie Dale

⁴¹ Nas palavras de Caetano: “Quanto aos grandes problemas – o da verdadeira popularização do samba, da sua volta como linguagem entendida e forma amada por todo o povo brasileiro, o da desalienação das massas oprimidas em miséria, slogans políticos e esquemas publicitários – esses, não os resolveremos jamais com violões” (VELOSO, 2005, p. 148).

enquanto, sorriso de Doris Day nos lábios sustentando uma vocalização just jazzy, discurriam sobre os privilégios ou incitavam pescadores à luta (Ibidem, p. 147).

Consideramos que o artigo analisado expressa as fissuras do contato de Caetano em relação às produções nacionais-populares. A partir da reconstrução de sua trajetória, observamos que o artista foi formado no cerne dos debates em torno dessas produções. Com sua estadia em Salvador notamos um contato estreito em relação aos projetos nacionais-populares, cuja proximidade foi selada no Rio de Janeiro, momento em que Caetano acompanhou Maria Bethânia no show *Opinião* e participou de *Arena canta Bahia*. Na *Primeira feira do balanço*, o artista acena para um afastamento dessas produções, coroado, posteriormente, com a emergência do Tropicalismo. Em nossa hipótese, no artigo de 1965, Caetano demarca uma série de posicionamentos que foram desenvolvidos de maneira sistemática nos anos seguintes, com sua mudança para o Sudeste.

Caetano mudou-se para o Rio de Janeiro em 1966. Nesse período, artistas identificados com os diferentes projetos nacionais-populares se debatiam com as vicissitudes da canção engajada no interior do mercado televisivo. Sua projeção enquanto músico e, posteriormente, representante do Tropicalismo musical, está afinada com esses debates. Nesse sentido, é necessário retomarmos o quadro histórico em que se firmou a moderna música popular brasileira, posteriormente, reconhecida pela sigla MPB.

Conforme exposto anteriormente, com o fechamento das instituições que organizavam a produção e distribuição das obras nacionais-populares, artistas e intelectuais passaram a buscar novos canais de divulgação da sua produção. Num primeiro momento, no plano da canção, os artistas se reuniram em torno do teatro Paramount, localizado no centro de São Paulo. Entre 1964 e 1965, observamos a organização de uma série de espetáculos, responsáveis pelo lançamento de nomes como Elis Regina, Chico Buarque e Gilberto Gil.

No interior desses espetáculos efetivou-se uma tentativa de reorganização da produção de música popular que encontrou sua síntese mais acabada nos anos seguintes com a emergência da MPB.⁴² Nas palavras de Marcos Napolitano, os shows do “circuito universitário” aprofundaram a “busca da síntese entre a Bossa Nova ‘nacionalista’ e a tradição do Samba” (NAPOLITANO, 2010, p. 43). Em linhas gerais, essa primeira reorganização dos artistas lançou as bases para a explosão dos programas televisivos, palco das contradições que o nacional-popular assumiu dentro do mercado e fonte da MPB renovada.

⁴² Concordamos com a hipótese de Marcos Napolitano, na qual a “sequência de espetáculos que ocupou o calendário de 1964 e 1965, pode ser considerada o ‘elo perdido’ entre o círculo restrito da primeira BN e a explosão da MPB nas televisões” (NAPOLITANO, 2010, p. 42).

A articulação delineada acima se aprofundou nos programas televisivos. A música popular veiculada pelo rádio era marcada por ritmos como o bolero, o samba-canção, a balada romântica e as marchas. Nos anos 1960, com a ampliação do consumo de eletrodomésticos e vários bens de consumo de massa, esse público migrou, lentamente, para a televisão. Contudo, ainda não havia um nicho de consumidores consolidado e homogêneo. A audiência era composta por uma série de faixas sociais e etárias – sobretudo jovens de classe média. Esse encontro de classes e temporalidades deu origem a conjunto de produções híbridas que agregavam a tradição com uma vontade de modernização herdeira da bossa nova, alinhada com as produções internacionais do período (NAPOLITANO, 2007, p. 88). Nas palavras de Napolitano:

Este jogo de interesses – comerciais e ideológicos a um só tempo – definiu o lugar social da música popular. Nascia a Música Popular Brasileira, que passaria a ser descrita com maiúsculas, sintetizada no acrônimo MPB, misto de agregado de gêneros musicais com instituição sociocultural. A MPB sintetizava a busca da conciliação da tradição com a modernidade e foi gestada nos programas musicais da TV, assumida pela audiência, sobretudo de classe média, por empresários e patrocinadores (Ibidem, p. 89).

Nos programas televisivos, artistas como Elis Regina e Chico Buarque passaram a recuperar aspectos da tradição musical pré-bossa nova, tensionada com novas performances no palco e outros padrões de composição.⁴³ Segundo Napolitano (Ibidem, p. 90-91), o programa *O fino da Bossa*, apresentado por Elis e Jair Rodrigues, foi responsável por agregar novas faixas de público em relação à produção nacional-popular e forjar o novo sentido de MPB, delineado acima. De um lado, o programa engendrou o entrecruzamento de demandas musicais, aglomerando os jovens universitários com uma faixa etária mais velha, ligada aos padrões de escuta do rádio. De outro, esses artistas recuperaram o “samba autêntico”, tradicional, conjugado com a vontade de ruptura veiculada pela bossa nova, temperando esses elementos com o engajamento cultural do período. O sucesso do programa parecia resolver o problema da “popularização” das produções nacionais-populares no pós-golpe, consolidando um espaço de resistência que aglomerava um vasto contingente de espectadores.

Em linhas gerais, a MPB tem sua projeção para o grande público no interior do mercado televisivo em meados dos anos 1960. Com a inserção da música popular nos

⁴³ Esse tensionamento entre tradição e modernidade pode ser observado em uma série de exemplos destacados por Napolitano: “A presença de sambistas da ‘velha guarda’ (Adoniran Barbosa, Ciro Monteiro, Ataulfo Alves, entre outros) em *O fino da bossa*, as comparações entre Chico Buarque e Noel Rosa, a escolha (ideológica e estética) de Geral Vandrê pela moda de viola e a aproximação (muito destacada pela mídia) entre Orlando Silva e Roberto Carlos (como numa cerimônia de passagem de cetro e coroa, sucessão de ‘reis da canção’)” (NAPOLITANO, 2007, p. 90).

programas musicais e festivais da canção assistimos a um entrecruzamento de experiências, públicos e demandas musicais. O resultado desse processo foi um produto renovado consumido em larga escala por distintas faixas sociais. As palavras de Marcos Napolitano sintetizam as contradições presentes nesse processo:

[...] a “moderna” MPB, desde o seu início, firmava-se a partir de um objetivo aparentemente ambíguo: disseminar determinada ideologia nacionalista que pudesse ser assimilada por diversas classes sociais e realizar-se como produto de mercado, utilizando-se dos meios técnicos e organizacionais do mercado à sua disposição (Ibidem, p. 93-94).

É no interior desse quadro ambíguo, entre mercado e intenções ideológicas, que se insere o debate sobre a linha-evolutiva. Em 1966, o programa *Jovem Guarda* passou a captar uma ampla faixa de público, competindo diretamente com Elis Regina e Jair Rodrigues. Diante do sucesso da *Jovem Guarda*, artistas e intelectuais passaram a refletir sobre os caminhos que a MPB deveria seguir frente a um produto musical encarado como imperialista, alienante, mas que conquistava novas parcelas do público – jovens de classe média baixa que não se identificavam com a juventude intelectualizada de esquerda. Marcos Napolitano (Ibidem, p. 100) sinaliza que essa problemática deu origem a uma série de debates sobre o lugar comercial, político e cultural da música popular. Dentre os debates da época, destaca-se a mesa-redonda organizada pela *Revista Civilização Brasileira*, cujo resultado está sintetizado no artigo *Que caminho seguir na música popular brasileira?*⁴⁴

O debate, coordenado por Airton Lima Barbosa, contou com a presença de Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso,⁴⁵ Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinam, Gustavo Dahl, Nara Leão e Ferreira Gullar. O tom de “crise” da música popular destacado na justificativa que abre o artigo transcorre a discussão dos artistas e intelectuais envolvidos. Em nossa hipótese, nesse debate, Caetano desenvolve uma série de ideias formuladas em 1965, coroadas com a emergência do Tropicalismo.

Na declaração de Caetano aparece, novamente, a crítica em relação aos posicionamentos de Tinhorão e aos artistas engajados. Contudo, o artista não avança nessa seara – apenas sinaliza a tensão entre “tradicionalismo” e “engajamento”.

⁴⁴ O debate está redigido em REGIS, F. M (org.). “Que caminhos seguir na Música Popular Brasileira”, *Revista Civilização Brasileira*, 7, mai/1966. Todos os trechos aqui reproduzidos foram extraídos dessa mesma edição.

⁴⁵ Interessante notarmos que Caetano Veloso é identificado na revista como “compositor”. Esse dado é sintomático de sua inserção na produção cultural do período e de sua própria projeção, ainda prematura, enquanto artista.

A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Que dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e se a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira. A única coisa que saiu neste sentido – o livro do Tinhorão, defende a preservação do *analfabetismo* como uma salvação da música popular brasileira. Por outro lado se resiste a esse “tradicionalismo” – ligado ao analfabetismo defendido por Tinhorão, com uma modernidade de ideia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo (REGIS, 1966, p. 377-378).

Podemos observar que o argumento do artista reduz a heterogeneidade das produções dos anos 1960 a binômios estanques. Se analisarmos o plano da canção, poderemos observar que artistas consagrados na música popular brasileira como Adoniran Barbosa e Ciro Monteiro participaram do *Fino da Bossa*. De outro lado, os artistas engajados, como Geraldo Vandré e Sérgio Ricardo, mobilizavam modas de viola e sambas para expressarem problemáticas sociais. Nesse sentido, ritmos tradicionais e engajamento se entrecruzavam com a herança da bossa-nova, criando uma rede complexa relações sociais. A redução engendrada por Caetano acaba por esvaziar a complexidade desse quadro histórico, a fim de firmar uma nova posição na música popular brasileira.

Para nossa discussão, interessa destacarmos que, em 1966, Caetano lança as bases – ainda que de forma embrionária – de um projeto para a música popular brasileira. Uma das pontas de lança desse projeto está na criação de uma organicidade da cultura brasileira:

[...] uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir, creio, da compreensão emotiva e racional do que *foi* a música popular brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base de criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só temos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela (Ibidem, p. 378).

A organicidade sinalizada por Caetano demarca um projeto em que a música popular dialoga com o teatro, o cinema, as artes plásticas e a literatura – envolvendo intelectuais em sua sustentação. Contudo, essa organicidade já vinha acontecendo desde o final dos anos 1950 e ganhou forma mais acabada com os CPC's e o Show Opinião, em 1964. Nesse sentido, é necessário ponderarmos essa afirmativa do artista. Ao que nos parece, é uma tentativa de Caetano em se colocar no centro de um novo desenvolvimento da música popular brasileira, sinalizando proposições que se reproduziam nos projetos nacionais-populares.

Para a realização do projeto proposto pelo artista torna-se necessário, em seu prognóstico, uma compreensão histórica da música popular brasileira. A partir dessa apreensão, o artista poderia manipular elementos da tradição e retrabalhá-los com elementos

modernos. Nessa proposta, a retomada da *linha evolutiva*⁴⁶ da música popular brasileira seria a chave para a realização desse projeto no plano da canção:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto [...] Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar um passo à frente* da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez (Ibidem, p. 378).

Novamente, Caetano volta à figura de João Gilberto enquanto articulador da tradição musical brasileira junto à modernização musical representada pelo jazz. A busca pela “linha perdida”, despertada em 1965, encontra sua coroação com a retomada da linha evolutiva, cujo escopo estaria na figura de João Gilberto, momento em que a tradição encontra com a modernidade musical. Para Marcos Napolitano, Caetano propunha uma espécie de projeto historiográfico para a MPB, enfatizando dois eixos: “1) um eixo composicional que é sintetizado por Ary Barros-Dorival Caymmi-Tom Jobim; 2) um eixo interpretativo que vem de Orlando Silva-Ciro Monteiro” (NAPOLITANO, 2010, p. 104). João Gilberto seria o ponto de síntese dessa tradição.

Nessa proposta, o músico deveria levar a cabo uma retomada seletiva da música popular brasileira, tangenciando-a com o desenvolvimento técnico e musical oferecido pelo contexto histórico. A solução dessa equação seria uma obra que carregaria marcas de nossa formação nacional e sinais do contexto internacional – expressos na modernização das técnicas musicais.

No posicionamento de Caetano, é possível observarmos um distanciamento das propostas nacionalistas – tanto na chave de Tinhorão, quanto dos artistas engajados – e dos músicos vinculados à Jovem Guarda. O artista enfatiza a importância, em relação ao produtor cultural, do domínio dos elementos constitutivos da tradição e as possibilidades abertas pelo contexto histórico, a fim de fugir dos parâmetros estabelecidos pela indústria televisiva e fonográfica. Nas palavras do artista:

⁴⁶ Segundo Marcos Napolitano, o conceito de “linha evolutiva” é uma problemática presente no conjunto dos debates que emergiram após a bossa-nova, e se tornou “uma ideia força que vêm orientando, desde então, a vontade de atualização da música popular sem, no entanto, negar a presença da tradição, expressa sobretudo pelo samba urbano que emergiu nos anos 30” (NAPOLITANO, 2010, p. 98). Para Celso Faveretto, a retomada da linha evolutiva, por parte dos tropicalistas, não se restringiu a uma atualização técnico-musical. Nas palavras do autor: “Os novos materiais permitiram articular uma linguagem musical postulada tanto pelo interesse de renovar a tradição quanto de refletir sobre a situação cultural” (FAVARETTO, 1996, p. 39).

Acho absurda a afirmação de que todo grande sucesso corresponde a uma grandeza qualitativa. Sem dúvida as ondas publicitárias só acontecem possibilitadas por exigências de época, mas isso não quer dizer que elas não existam e não funcionem. É preciso saber a *que* servem, de que servem as grandes promoções de nomes e obras – não raro das piores coisas. [...] A alienação também é um *dado real*, é coisa definida e talvez seja o conceito que melhor defina a realidade brasileira. Eu não tenho dúvida de que muitos dos grandes sucessos se servem dela, servindo-a. O fato de saber que eles correspondem a exigências da realidade não me obriga a compactuar com eles. Pelo contrário – é exatamente criando uma cultura, correspondente com a necessidade que começam a ter os jovens brasileiros, que eu encontro minha única possibilidade – justa – de estar integrado nela. **Sei que a arte que eu faço agora não pode pertencer verdadeiramente ao povo.** Sei também que a *Arte* não salva nada nem ninguém mas que é uma das nossas faces. Me interessa que corresponda o que faço à posição tomada por mim diante da realidade brasileira (REGIS, 1966, p. 383-384 [grifos meus]).

A partir do que foi exposto é possível apontarmos um conjunto de posições que foram se delineando no debate em torno da música popular⁴⁷ e ganharam uma forma bem acabada no III Festival de Música Popular Brasileira, realizado pela TV Record em 1967. Conforme exposto no capítulo anterior, é nesse ano que a bibliografia sobre o tema demarca a emergência do Tropicalismo na área da canção. Contudo, a partir da reconstituição da trajetória de Caetano, observamos que a apresentação de *Alegria, alegria* representou a materialização de um conjunto de intencionalidades maturadas na segunda metade da década de 1960, alinhadas com os debates em torno das produções nacionais-populares.

Ainda que não houvesse um projeto definido em 1966, essas proposições críticas apresentavam os impasses da música popular brasileira. Para Caetano era necessário levar a cabo um projeto de “atualização da canção”, efetuando uma seleção no interior da tradição a fim de tangenciá-la com o aparato técnico-musical do período. De outro lado, em suas declarações é possível notarmos a percepção de um novo público que não se alinhava com os artistas engajados. É partir desse aceno com as “necessidades que começam a ter os jovens brasileiros”, que o artista redime as pretensões da canção engajada – “Sei também que a *Arte* não salva nada nem ninguém mas que é uma das nossas faces”.

Em nossa hipótese, as declarações de Caetano maturadas entre 1965 e 1966 já anunciavam as posições que seriam desenvolvidas nos anos seguintes, com a emergência do Tropicalismo. No período analisado até aqui, o artista pondera sobre as vicissitudes das

⁴⁷ As intervenções de Caetano no debate, em 1966, repercutiram nas discussões que cercaram o grupo *Musica Nova* e o movimento *Concretista*. O maestro Júlio Medáglio e o poeta Augusto de Campos mostraram-se simpáticos à proposta da linha-evolutiva, lançando diferentes olhares em torno do tema. Consultar o artigo de CAMPOS, Augusto. *Boa palavra sobre a música popular*. In: CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. Para uma análise comparativa entre as propostas de Caetano, Augusto de Campos e Júlio Medáglio, consultar NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010. p. 104-108.

produções nacionais populares e lança uma proposta – ainda incipiente – para reinventar criticamente a canção. Nesse sentido, a partir do que foi exposto, através da reconstituição da trajetória do artista, defendemos que o ano de 1966 circunscreve a emergência preliminar do Tropicalismo na área da canção. Essas intencionalidades foram materializadas em 1967, com a apresentação de *Alegria, alegria*.

2.3 José Celso e a busca pela matéria brasileira

José Celso Martinez Corrêa⁴⁸ (1937) nasceu em Araraquara, no interior de São Paulo. Filho da classe média araraquarense mudou-se para a capital nos anos 1950 a fim de cursar Direito no Largo do São Francisco. Junto a outros estudantes, como Carlos Queiroz Telles e Hamir Haddad, formou em 1958, um grupo de teatro que, posteriormente, daria origem ao Teatro Oficina.

Dentre as primeiras peças encenadas pelo grupo, destaca-se *Vento forte para papagaio subir* (1958) e *A incubadeira* (1959), ambas de autoria de José Celso. Conforme aponta Armando Sérgio da Silva, essas primeiras peças tinha um caráter autobiográfico onde José Celso se debatia com seu passado provinciano (SILVA, 2008, p. 19). Em linhas gerais, as peças foram marcadas pela temática da ruptura com o círculo familiar e pela influência do existencialismo de Jean-Paul Sartre, filósofo que contava com a simpatia de José Celso na época.

Nesse período, o grupo, e particularmente o futuro diretor, estava desligado do engajamento vinculado ao nacional-popular. Em seu nascedouro, os membros ainda praticavam um teatro amador, e tateavam temáticas existenciais.⁴⁹ Conforme sublinha Rosângela Patriota, o nascimento do Oficina não foi marcado por nenhuma iniciativa de transformar o contexto cultural do período, diferentemente do Teatro de Arena, que buscou firmar um teatro e uma dramaturgia nacionais afinados com as lutas veiculadas às esquerdas do período (PATRIOTA, 2003, p. 139). No entanto, com o sucesso de *Vento forte para*

⁴⁸ A fim de reconstruir a trajetória do diretor, nos apoiamos nos depoimentos de Fernando Peixoto (1982) e no consagrado livro de Armando Sérgio da Silva (2008) sobre o Teatro Oficina. Também utilizamos alguns relatos do próprio diretor, reunidos por Ana Helena Camargo de Staal (1998). É necessário frisarmos, destarte, que priorizamos a trajetória de José Celso, em detrimento de uma visão mais ampla sobre o Teatro Oficina. Nesse sentido, acompanhamos a história do Oficina a partir da figura de seu diretor, a fim de cumprirmos com os objetivos desse trabalho.

⁴⁹ O depoimento de Fernando Peixoto corrobora com essa afirmativa: “O novo grupo, ainda sem nome, nasce independente. Até um pouco repudiado internamente: seus integrantes, vistos como espécie de ‘casta intelectual’, não participavam, ao menos coletivamente, nas lutas da política estudantil” (PEIXOTO, 1982, p. 43).

papagaio subir, o Oficina encenou a peça no Teatro de Arena, em 1959. A aproximação do grupo com o Arena colocou os artistas no seio das produções nacionais-populares.⁵⁰ A partir daí, mantendo-se como grupo autônomo, o Oficina passou a trabalhar em parceria com o Arena.

Em 1960, com a vinda de Jean-Paul Sartre para o Brasil, José Celso traduziu e adaptou, junto com Augusto Boal, o roteiro cinematográfico de *A engrenagem*. Com essa empreitada, observamos José Celso participando, de maneira mais direta, de um projeto nacional-popular. Em parceria com um dos maiores representantes do engajamento da época, o jovem artista adaptou para o teatro uma obra cujo centro condutor era a crítica à dominação imperialista exercida sobre os países latino-americanos.

Com a relação estabelecida entre o Arena e o Oficina, observamos a formação de José Celso no interior da “brasilidade revolucionária”. De outro lado, numa entrevista à Folha de São Paulo,⁵¹ o artista contou que, nesse período, frequentava o ISEB assiduamente e assistia conferências ministradas por intelectuais como Roland Corbisier, Guerreiro Ramos e Nelson Werneck Sodré.

Na transição dos anos 1950 para os anos 1960, em contato com os projetos nacionais-populares na esfera do teatro, José Celso se projetou como futuro diretor do Teatro Oficina. Nas palavras de Armando Sérgio da Silva:

Foi no teatro de Arena, e principalmente através de Augusto Boal, que o futuro diretor buscou as bases de sua formação teatral: um certo grau de preocupação social e o domínio de uma técnica de trabalho com atores, a técnica do Actor's Studio (SILVA, 2008, p. 19).

Data desse período a discussão a respeito da profissionalização do grupo. Nesse processo, Augusto Boal passou a ministrar cursos de interpretação, transmitindo a técnica do *Actor's Studio* aos membros do Oficina, onde o ator é o núcleo da investigação e interpretação. Em meios aos cursos, o grupo volta seu olhar para a dramaturgia norte-americana e opta pela profissionalização.

Em 1961, o Oficina se fixou num teatro próprio firmando-se como um grupo profissional e distanciando-se – relativamente – do Teatro de Arena⁵². É necessário

⁵⁰ Segundo Armando Sérgio da Silva, “foi justamente o Teatro de Arena que, de certa maneira, orientou o grupo para a busca de um teatro que poderia ser definido como ‘preocupado socialmente’” (SILVA, 2008, p. 19).

⁵¹ Folha de São Paulo, domingo, 31 de agosto de 1997. A entrevista pode ser consultada no link: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs310804.htm>>.

⁵² Mesmo com esse distanciamento, as companhias ainda mantinham certa relação. Armando Sérgio da Silva chama o trabalho em conjunto do Oficina com o Arena de “integrado e paralelo” (SILVA, 2008, p.29).

lembrarmos que, no começo dos anos 1960, o Teatro de Arena se firmava como um importante difusor e produtor de dramaturgia brasileira, buscando evidenciar nas peças a realidade social brasileira. Já o Oficina oferecia ênfase a peças estrangeiras, tangenciando problemáticas existenciais com certa preocupação social.

A vida impressa em dólar, de Clifford Odets, foi escolhida para inaugurar a nova sede – e marcou a estreia de José Celso enquanto diretor. Através de uma peça norte-americana, o Oficina buscava retratar os impasses da classe média brasileira do período. No ano seguinte José Celso dirigiu *Todo anjo é terrível*, de Ketti Frings. Após essa imersão na dramaturgia norte-americana, dirigiu, em 1963,⁵³ *Pequenos Burgueses*, do russo Máximo Gorki. O Oficina reiterava sua fórmula: lançar um olhar para o contexto brasileiro a partir de uma peça estrangeira.⁵⁴

Com o golpe de 1964, *Pequenos Burgueses* saiu de cartaz e alguns de seus membros tiveram suas prisões preventivas decretadas – dentre eles, José Celso. Seguindo a indicação de Armando Sérgio da Silva, podemos resumir as temáticas das peças dirigidas por José Celso até 1964, da seguinte forma:

A incubadeira, de José Celso (autobiografia, colocar-se no mundo, detectar problemas de conflitos extremamente pessoais, o particular, o singular); [...] *A Vida Impressa em Dólar*, de Clifford Odets (a insatisfação vem de uma sociedade injusta, com valores deturpados; o questionamento empírico e superficial dos problemas sociais; a comunidade; o sistema capitalista apenas pressentido); *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki (o binômio classe e sociedade, amostragem dos problemas de uma organização social em decadência, compreensão mais aprofundada das contradições sociais de um sistema, o conflito de classes) (SILVA, 2008, p. 132).

A partir das temáticas destacadas pelo autor, podemos observar que as peças dirigidas por José Celso, até 1964, oscilavam entre temas existenciais e sociais. De maneira geral, nesses anos, o repertório do Oficina era composto de textos que abordavam as problemáticas dos segmentos médios da sociedade brasileira, refletindo sobre a própria origem social daqueles artistas (RAMOS; PATRIOTA, 2012, p. 137).

Nesse sentido, em que pese à aproximação do diretor com a estrutura de sentimento da “brasilidade revolucionária” e os diferentes projetos nacionais-populares, notamos que, desde suas primeiras peças, José Celso manteve sob pano de fundo determinados conflitos

⁵³ Para Reynuncio Napoleão de Lima, com *Pequenos Burgueses*, o Oficina acentuou sua “inclinação para o teatro de análise social e crítica” (LIMA, 2001, p. 14).

⁵⁴ Segundo Armando Sérgio da Silva, o trabalho de adaptação do texto visou, principalmente, encontrar uma aproximação entre “a situação pintada no original russo de 1902 e o Brasil de 1963” (SILVA, 2008, p. 34).

existencialistas. De outro lado, mobilizou peças estrangeiras para mirar as contradições sociais da realidade brasileira.

A resposta ao golpe civil-militar veio com a montagem de *Andorra*, peça de Max Frish. Através do texto, o Oficina esforçava-se para trabalhar o apoio das classes médias ao golpe. Segundo Armando Sérgio da Silva, a peça marcou uma nova forma de trabalho, tanto do diretor, quanto do Oficina. Em suas palavras:

[...] se anteriormente o que importava era o que o processo tinha a dizer aos próprios atores e apenas secundariamente lhes interessava o que a plateia precisava ouvir, agora se dava justamente o inverso. A situação política exigia análise, mais objetiva, de uma realidade. Era preciso deixar de lado a satisfação de suas existências, na procura de satisfazer as necessidades de informação de um público (SILVA, 2008, p. 133).

Em linhas gerais, com a encenação de *Andorra* observamos um deslocamento da ênfase oferecida pelo Oficina e seu diretor, José Celso. A balança, que pendia mais para o lado da subjetividade, deslocava seu peso para o lado das problemáticas sociais. Não por acaso, em 1964, José Celso viajou para a Europa a fim de realizar um estágio no *Berliner Ensemble* – companhia de teatro que continuava as pesquisas de Bertolt Brecht. O relato de Fernando Peixoto é esclarecedor sobre a importância do estágio de José Celso para o Teatro Oficina:

[...] José Celso traz da Europa um Brecht mais concreto, mais palpável. Veio com as malas cheias de programas e revistas de muitos teatros europeus. O que mais nos fascinou foi o material do Berliner Ensemble. Poucas horas depois de chegar ao Rio, José Celso abriu, no apartamento de Renato [Borghi], uma mala com programas, fotos [...] nós devorávamos as fotos procurando através delas entender o processo de encenação proposto por Brecht (PEIXOTO, 1982, p. 65).

Com a bagagem adquirida na Europa, José Celso voltou para o Brasil em 1965 e, no ano seguinte, adaptou – junto com Fernando Peixoto – *Os inimigos*, de Máximo Gorki, para a realidade brasileira. O programa da peça, intitulado *Um teatro de análise*, deixava claro o objetivo da empreitada:

Nossa preocupação é de realizar um teatro vivo, ligado diretamente à realidade nacional. Acreditamos na necessidade de um diálogo verdadeiro entre espetáculo e público. E que o essencial é o diálogo sobre os problemas mais urgentes, mais contraditórios, de nossa realidade cotidiana [...] nos preocupa fundamentalmente a desmistificação da realidade, a análise o mais em profundidade possível de nossas contradições psicológicas, morais, econômicas, sociais, políticas, etc. Acreditamos na necessidade de verdadeira participação na atualidade que vivemos (“Um teatro de análise” *apud* PEIXOTO, 1982, p. 144).

Na peça, o Oficina buscou retratar os embates entre burguesia e proletariado, tomando de empréstimo a ótica da primeira. Fernando Peixoto (1982, p.67) lembra que, numa entrevista, José Celso escolhe a perspectiva da burguesia devido a força de diálogo junto ao público do teatro – composto pelas classes médias do período. Através do programa, notamos que o Oficina mirava, novamente, nas contradições políticas e sociais dos anos 1960 a partir de uma peça estrangeira.

Ainda em 1966, um incêndio destruiu o prédio do teatro Oficina. As palavras de José Celso são sintomáticas do impacto que o evento teve para o grupo como um todo: “O Oficina queimou. Com o fogo, foi tudo aquilo. O golpe e a resistência primeira ao golpe. Vinha vindo outra coisa... Ninguém sabia...” (CORRÊA, 1998, p. 78).

Com o incêndio, os membros do Oficina e os artistas vinculados aos demais teatros de São Paulo passaram a efetuar uma série de ações colaborativas com o objetivo de arrecadarem fundos para a reconstrução do prédio. Para nossa discussão, nos interessa o período que o Oficina reencenou algumas peças no primeiro semestre de 1967. Durante essa temporada os membros participaram de um laboratório de interpretação oferecido por Luiz Carlos Maciel e um curso introdutório sobre materialismo histórico ministrado por Leandro Konder (PATRIOTA, 2003, p.142).

Ao mesmo tempo em que os artistas participavam desses eventos de formação, realizavam a reencenação de *Pequenos Burgueses*, de *Andorra* e de uma nova versão de *Quatro num Quarto*, peça de Valentin Kataiev, agora dirigida por José Celso. Nessa reencenação, o diretor imprimiu um tom de chanchada na peça. O relato de Fernando Peixoto nos oferece um panorama das experimentações realizadas no palco:

[...] nos soltamos em todos os níveis, além do limite do ‘bom comportamento’ cênico, transformando o texto de Kataiev no veículo para um exercício de surrealismo e criatividade, improvisando a todo instante, tomando como estímulo qualquer acontecimento [...] É impossível descrever o que acontecia em cada espetáculo: o certo é que esta explosiva versão da comédia de Kataiev foi, em alguns níveis, um necessário embrião para a ruptura com a interpretação mais tradicional que empreenderíamos, em seguida, na montagem debochada e irreverente de *O Rei da Vela* (PEIXOTO, 1982, p. 70-71).

Através do relato de Fernando Peixoto podemos observar que a encenação da peça trouxe consigo elementos emergentes que foram, posteriormente, desenvolvidos em peças identificadas com o Tropicalismo no teatro, como a chanchada e o rompimento com o que Fernando Peixoto chama de “bom comportamento cênico”. José Celso recorda que as experiências vivenciadas no Rio de Janeiro foram centrais para o giro de posição assumido

em suas encenações a partir de 1967, com a direção de *O Rei da Vela*. Nas palavras do diretor:

Nós procurávamos uma peça que traduzisse toda a nossa vontade de rompimento conosco mesmo. Fizemos, no grupo, uma espécie de revolução cultural. Principalmente num laboratório, uma “psicoterapia de grupo” que começamos no Rio, com o Luís Carlos Maciel. Faltava o texto. *O rei da vela* foi encontrado [...] Com *O rei da vela* a ruptura foi total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometida com o Estado Novo e com os desenvolvimentos posteriores (CORRÊA, 1998, p. 100-101).

Para nossa discussão destacamos que esse período no Rio de Janeiro preparou a futura encenação de *O rei da vela*. Segundo Armando Sérgio da Silva, nesse período, os membros do Oficina passaram a se debruçar sobre a realidade brasileira a partir da própria produção cultural nacional (SILVA, 2008, p. 47).

Se pensarmos nas produções dirigidas por José Celso antes de 1966, podemos notar que não existem peças nacionais em seu roteiro. Passando pelo teatro norte-americano, suíço e russo, o diretor transitou entre métodos de interpretação, buscando trabalhar aspectos do contexto histórico dos anos 1960 a partir de peças estrangeiras. A descoberta do “elemento brasileiro”, simbolizado na encenação de *O Rei da Vela* em 1967, deve ser balizada historicamente tendo em mente a busca de uma renovação no interior das suas encenações anteriores e o diálogo que o diretor, junto com o teatro Oficina, estava mantendo em relação aos demais artistas e intelectuais nos anos 1960.

Em nossa hipótese, a aproximação entre o Oficina e o Arena no final dos anos 1950 colocou os membros do primeiro em sintonia com os projetos nacionais-populares do período. As temáticas existências eram temperadas com um pano de fundo engajado tocando em problemáticas sociais. Com o golpe de 1964 temos um aprofundamento dessas temáticas – continuamente interpretadas a partir de peças estrangeiras. Acreditamos que essas tentativas maturaram a encenação de *O Rei da Vela*, circunscrita a partir do incêndio do Oficina e a busca de novos materiais para interpretar a realidade social do período.

Cumpramos lembrarmos que, após o golpe militar de 1964, as diversas esferas da produção cultural se reorganizaram, iniciando um processo de reflexão, no plano estético, sobre os impactos do quadro político instalado coercitivamente no país. No interior das produções nacionais-populares, Rosângela Patriota sublinha que os artistas afinados com as posturas do PCB passaram a trabalhar o tema da resistência democrática, enquanto outros, que

não se alinhavam com o discurso do partido, iniciaram um diálogo crítico com as produções estéticas alinhadas com a postura dos comunistas (PATRIOTA, 2003, p. 144).

No cinema, *Terra em transe*, de Glauber Rocha, é representativo dos filmes que enveredaram por esse exercício crítico. Conforme sublinha Rosângela Patriota, nesse filme Glauber afastou-se dos temas do cangaço e da religiosidade rural popular, rompendo com a simpatia pelo pacto policlassista que orientava o ideário comunista do pré-golpe (Ibidem, p. 145). O filme representou um novo olhar para o contexto histórico da época, influenciando uma série de artistas e intelectuais. Analisando a obra de Glauber, Ismail Xavier afirma:

Não surpreende que *Terra em transe* tenha resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a essa obra tão central definiram linhas básicas da produção, no final da década de 60, no cinema, no teatro e na música popular (XAVIER, 2012, p. 125).

No filme, observamos uma reflexão sobre os projetos políticos disseminados por parcelas das esquerdas no pré-1964 – sobretudo àquelas vinculados ao PCB – colocando em xeque a política de aliança de classes. De outro lado, conforme sublinha Marcos Napolitano, observamos uma crítica sobre a figura do intelectual de esquerda diante do fracasso da revolução brasileira. Nas palavras de Napolitano:

O isolamento do intelectual, sua crise política e existencial, sua relação com as classes populares e com o poder, passaram por um exame cuidadoso, cuja obra máxima é o filme de Glauber. Neste, a crise da esquerda é ambientada em cenário alegórico, ocupado por figuras grotescas, misto de carnaval, ópera bufa, farsa e tragédia (NAPOLITANO, 2011, p. 118).

Além das temáticas exploradas pelo diretor, *Terra em transe* nos interessa pelo impacto gerado nas produções de José Celso e Caetano Veloso. Em 1968, José Celso afirmava que foi violentamente influenciado pelo filme, e destacava o efeito da obra de Glauber em sua produção do período:

Um filme como *Terra em transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecos politizantes. *Terra em transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país [...] O grande aspecto novo, quem percebe é quem está criando arte nesse país. Assim, o pessoal do cinema novo, da música brasileira vê e revê *O rei da vela*, incorpora nossa experiência em suas realizações, em seus projetos. Eu ouço as músicas, vejo e revejo os filmes e vou descobrindo que alguma coisa está nascendo no país. E, se até mesmo no teatro ela chega, é bom sinal. (CORREIA, 1998, p. 112).

No relato, José Celso destaca a comunicação estabelecida com o filme de Glauber e relata o impulso dado pelo filme nas produções da época – posteriormente, conhecidas como “tropicalistas”. Inclusive, a encenação de *O Rei da Vela* foi dedicada, justamente, a Glauber Rocha. De outro lado, o diretor destaca a importância do caldo cultural daquele período nas diversas esferas da produção cultural, onde teatro, canção e cinema se influenciavam reciprocamente. Mais a frente, José Celso relaciona o intercâmbio entre essas produções com a formação de uma “geração”:

O rei da vela deu-nos a consciência de pertencermos a uma geração. Pela primeira vez eu sinto isso. Há uma geração que vai começar a intercambiar, começar a criar. Fui violentamente influenciado por *Terra em transe*. Hoje, fico satisfeito em saber que Arnaldo Jabor, Cacá Diegues, Leon Hirschman, Gustavo Dahl e tantos outros receberam o que eu quis comunicar com o espetáculo. Fico satisfeito de Caetano Veloso ter escrito que agora compõe “depois” de ter visto *O rei da vela* (Ibidem, p. 114).

A declaração acima corrobora com a ideia de apreender o Tropicalismo como uma formação cultural. *O Rei da Vela* é enquadrado pelo diretor numa geração que, naquele período, estava buscando novos significados e valores para responder às transformações históricas e sociais. Através dos relatos, observamos que o filme de Glauber ofereceu impulso a esses artistas estabelecendo um processo de autocrítica no seio da brasilidade revolucionária.

No caso de Caetano Veloso, o impacto da obra aparece em seu livro de memórias:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7 [...] quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do “povo”, eu, na plateia, vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim (VELOSO, 2012, p. 94; p. 111).

Em que pese o tom literário do relato, permeado da memória construída em torno da figura de Caetano – enquanto “herói fundador” do Tropicalismo musical – o artista destaca a importância de Glauber num momento de maturação de suas produções. Nesse sentido, Caetano projeta uma memória sobre o “movimento”,⁵⁵ cujo impulso crucial foi *Terra em transe*.

⁵⁵Curioso notarmos que, em outro trecho, Caetano imputa o mesmo peso em relação a peça de José Celso. Nas palavras do artista: “Eu tinha escrito ‘Tropicália’ havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (VELOSO, 2012, p. 239).

A partir do que foi exposto, podemos observar que Caetano e José Celso estabelecem um diálogo direto com a obra de Glauber. Ambos destacam a influência e importância de *Terra em transe* enquanto desajuste no cenário cultural dos anos 1960 e relatam alguns temas trabalhados pelo diretor no longa-metragem.

Consideramos que *Terra em transe* é um importante ponto de contato entre os artistas em questão, sobretudo quando pensamos nas rupturas projetadas no teatro e na canção. A emergência de suas produções não pode ser descolada do impacto da obra de Glauber, encarada como ponto modular em suas trajetórias.

No caso da trajetória de José Celso, a busca pela matéria brasileira e o achado de *O Rei da Vela* passam pelo crivo do impacto de *Terra em transe*, enquanto uma crítica em relação a uma série de valores difundidos entre a brasilidade revolucionária. Nesse sentido, o filme de Glauber foi uma peça essencial para os caminhos trilhados por José Celso a partir de 1967 e corroborou para a emergência de novas respostas no plano da canção que foram intimamente influenciadas pelo cinema e pelo teatro.

3. O TEATRO, A CANÇÃO E O TROPICALISMO: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS COM A “BRASILIDADE REVOLUCIONÁRIA”

3.1 O teatro e a canção como documentos sócio-históricos

Historicamente, aquilo que conhecemos como música popular é um produto do século XX, alinhado à urbanização, à industrialização e ao surgimento das classes populares e médias (NAPOLITANO, 2002, p. 12). Em detrimento do sentido pejorativo atribuído a esse tipo de produção – associado a uma forma alienada e alienante – a música popular é sintomática das tensões estéticas, políticas e ideológicas de determinado contexto. Nas palavras de Marcos Napolitano:

[...] os vários elementos que formam a música popular foram tema de discussões (formais e informais), alvo de políticas culturais (estatais ou não), foco de apreciações e apropriações diferentes, objeto de formatações tecnológicas e comerciais [...] nas Américas o lugar social da música popular e a fragilidade do sistema de música erudita tomaram-no mais complexo e, ao mesmo tempo, mais rico, na medida em que a música popular atraía alguns músicos talentosos e desgarrados de suas vocações eruditas e elitistas (Ibidem, p. 18-19).

Podemos observar que a música popular está intimamente relacionada com as relações sociais estabelecidas nas diferentes sociedades. Os temas, instrumentos e melodias mobilizadas pelos artistas são resultados de escolhas carregadas de sentidos capilarizados em determinado contexto histórico. Nesse sentido, tomando emprestada a expressão de José Miguel Wisnick, consideramos que a música popular brasileira é um fenômeno “vazado de historicidade” (WISNICK, 2014, p. 31).

De outro lado, em diversos países – sobretudo no Brasil – a canção traduz mudanças sociais, transformações culturais e tensões políticas. Nesse sentido, ela se revela como um complexo objeto de estudos para a Sociologia. Compreendemos a canção como um documento histórico e social que relata aspectos de determinado contexto, constituindo-se como uma resposta a esse mesmo contexto.

Pinçando a música popular como um documento sócio-histórico, buscaremos analisá-la como um todo, em detrimento do binômio erudito/popular. Marcos Napolitano sublinha que, no Ocidente, essa dicotomia nasceu mais em função da consagração da sociedade burguesa do que um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, inserida num conjunto de estratégias de distinção e definição entre o que seria o “popular” em oposição ao “erudito” (NAPOLITANO, 2002, p. 15).

No Brasil, dado o caráter “híbrido” de nossa formação cultural – e musical – trabalhar com essa dicotomia torna-se inviável e pouco produtivo para o trabalho em questão. Rompendo com essa visão, voltaremos nosso olhar para a canção dentro do “campo musical como um todo” (Idem). Dessa maneira, conforme aponta José Vinci de Moraes:

[...] as culturas populares deixariam de ser, de acordo com os modelos sociológicos, manifestações da baixa cultura, ou a essência “mais pura” de um povo, ou ainda as formas de resistência popular contra as culturas dominantes, para constituírem-se a partir de uma intensa relação dialética de troca contínua e permanente entre as diversas formas culturais presentes em um determinado momento histórico (MORAES, 2000, p. 214).

É necessário destacarmos que não consideramos a música popular como reflexo de determinado contexto histórico e, tampouco, como um fenômeno autônomo em relação a esse mesmo contexto. Conforme aponta José Vinci de Moraes, a música popular pode ser compreendida como “parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re) construir partes da realidade social e cultural” (Ibidem, p. 212).

Em nosso trabalho, partimos das relações cruciais que se estabelecem entre “texto” e “contexto” na produção cultural. Contudo, não pretendemos reduzir a análise da canção meramente ao seu contexto histórico – tão pouco destacar apenas os aspectos técnicos do material. Conforme sublima Marcos Napolitano, as investigações que pretendem se debruçar sobre a música popular devem integrar dois parâmetros básicos, separados apenas para fins didáticos:

1) os parâmetros verbo-poéticos: os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos e; 2) os parâmetros musicais da criação (harmonia, melodia, ritmo) e interpretação (arranjo, coloração timbrística, vocalização, etc) (NAPOLITANO, 2002, p. 79).

Levando em conta a “dupla natureza” da canção – musical e verbal – frisamos que nossa análise não se encontra no campo da musicologia. Aspectos como o ritmo, o gênero, os tipos de instrumentos utilizados e a melodia serão analisados na medida em que nos ajudam a compreender a canção e os aspectos sociais e culturais daquele contexto que são incorporados na visão de mundo do artista (MORAES, 2000, p. 215). Nossa análise enfatizará o texto e os elementos simbólicos que nos permitem compreender como os temas do teatro de José Celso se projetam nas canções de Caetano Veloso – ou seja, os sentidos capilarizados naquele

contexto partilhados pelos artistas em questão e que foram sendo sintetizados por esses artistas.

No caso em que pinçaremos a apresentação de Caetano Veloso no III Festival de MPB, buscaremos, através de vídeos, fonogramas e imagens, analisar a *performance* do artista. Marcos Napolitano destaca que o ato performático configura um processo social e histórico que é central para a realização da obra musical, na medida em que, na *performance*, o artista encontra um leque de opções criativas em relação à gravação original. De outro lado, a *performance* é inseparável do veículo comunicativo e do circuito social em que ela está inserida e ganha sentido (NAPOLITANO, 2002, p. 85-86).

Em linhas gerais, integrando os parâmetros poéticos e musicais à formação do artista – analisada no capítulo anterior – pretendemos destacar as condições em que a obra foi produzida, os sentidos sintetizados por Caetano que estavam capilarizados naquele contexto e suas contribuições na alteração dessas mesmas condições.⁵⁶ Considerando as relações entre música popular, História e Sociologia, seguimos as trilhas de Marcos Napolitano e consideramos que as obras de arte – no caso, a canção popular – possuem uma natureza polissêmica. A partir disso torna-se necessário apreendermos os sentidos históricos e sociais embutidos nas canções selecionadas para nossa análise. Conforme destaca José Vinci de Moraes, nas investigações que apreendem a música popular como documento sócio-histórico a linguagem musical deve ser relacionada com a visão de mundo do autor e os aspectos históricos e sociais que essa visão apresenta – ou seja, como essas canções sintetizam o conjunto de sentidos capilarizados em determinado contexto e que são partilhados por determinada formação cultural (MORAES, 2000, p. 215).

No caso das encenações, ao nos apropriarmos dessas obras como objetos de pesquisa consideramos que elas se extinguem no momento de sua ação. Torna-se necessário efetuar sua recomposição, cotejada “por meio de seus fragmentos, dentre os quais a crítica teatral”. (PATRIOTA, 2008, p. 39). Nesse sentido, a sobrevivência da encenação é assegurada pela crítica teatral, memória dos artistas, públicos envolvidos no processo, e “pelos fragmentos que compuseram a sua existência (cenários, figurinos, textos, entre outros), bem como por fotos de cena, notícias nos jornais, críticas teatrais, etc.” (Ibidem, p. 43).

Em nosso trabalho, iremos nos voltar para as fontes primárias na medida em que elas nos oferecem subsídios para cumprirmos nossos objetivos. Em meio à vasta produção sobre

⁵⁶ Nas palavras de José Vinci de Moraes, “além de suas características físicas e das primeiras escolhas culturais e históricas, os sons que se enraízam na sociedade na forma de música também supõem e impõem relações entre a criação, a reprodução, as formas de difusão e, finalmente, a recepção, todas elas construídas pelas experiências humanas” (MORAES, 2000, p. 211).

cultura e sociedade no Brasil existe um rico conjunto de trabalhos que se debruçaram sobre as encenação de *O Rei da Vela* e *Roda Viva*. Iremos nos valer dessa rica produção para pinçarmos os temas e aspectos estéticos trabalhados por José Celso nessas produções.

Cabe ressaltar que nossa escolha em relação ao material a ser analisado não é aleatória. Como veremos, a apresentação de Caetano Veloso no festival de 1967 demarcou uma vontade de ruptura em relação às produções nacionais-populares – reconhecida pela bibliografia consagrada sobre o tema. No mesmo mês da apresentação de Caetano, estreou no teatro Oficina a peça *O Rei da Vela* – que, conforme comentado anteriormente, é considerada como expressão do Tropicalismo no teatro dos anos 1960.

Marcos Napolitano destaca que, após o rompimento de Caetano com a TV Record, o artista assumiu o Tropicalismo como movimento – embora já houvesse lançado uma música com o título *Tropicália*, em seu álbum solo (NAPOLITANO, 2010, p. 198). O autor ainda sublinha que a palavra se tornou corrente nos meios de comunicação no começo de 1968, definida, num primeiro momento, através de uma série de manifestos (Ibidem, p. 194).

Importante notarmos que essa tentativa de definição acerca de um “movimento Tropicalista” foi impulsionada pelas experimentações iniciadas na montagem de *Roda Viva*. A peça, dirigida por José Celso, estreou em janeiro de 1968. Marcos Napolitano aponta que a peça tornou público o debate em torno das inovações promovidas na música e no teatro. Nas palavras do autor:

Apontava-se para a ideia de que aquilo tudo poderia se traduzir num movimento. Paralelamente, em março de 1968 o debate em torno de um novo movimento cultural e comportamental, já com o nome de Tropicalismo, ganhou as páginas da *mídia* cultural, com grande destaque (Ibidem, p. 197).

Um dos primeiros manifestos que buscaram lançar um “movimento Tropicalista” foi redigido por Nelson Motta e estampado no jornal carioca *Última Hora*, no dia 5 de março de 1968. A redação do artigo, intitulado *A cruzada tropicalista*,⁵⁷ é fruto de um encontro entre vários artistas, músicos, intelectuais, jornalistas e cineastas que não necessariamente simpatizavam com as propostas de Caetano na música (Ibidem, p. 194).⁵⁸

⁵⁷ Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php>.

⁵⁸ Essa antipatia reflete a heterogeneidade da formação cultural e de suas propostas. O grupo que redigiu o manifesto era composto de artistas e intelectuais que tinham a intenção de criticar o quadro cultural brasileiro e não encontravam grande absorção de suas produções culturais por parte do mercado, diferentemente de Caetano e Gil, que buscavam novas formas de criação cultural e estavam imersos no campo musical, esfera que possuía ampla absorção pelo mercado.

Escrito em tom debochado, o manifesto não tinha a intenção de sistematizar parâmetros estéticos e de criação que deveriam nortear os artistas identificados com o Tropicalismo. A ideia era ridicularizar o mau-gosto e uma série de valores capilarizados nos setores das classes médias mais conservadores do período mobilizando nomes, marcas e chavões pejorativos.

Dias depois, Torquato Neto redigiu outro manifesto intitulado *Tropicalismo para principiantes*.⁵⁹ Nele, assumindo a linha de *blague* de Nelson Motta, Torquato destaca alguns integrantes, dentre eles Caetano Veloso e José Celso, este último colocado como uma figura sagrada do movimento. Também podemos observar algumas referências que seriam transpostas para o Tropicalismo na área musical, como a canção *Coração Materno*, de Vicente Celestino – destacada pelo autor como música fundamental do movimento, gravada posteriormente no disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* –, e a figura de Chacrinha como “gênio” tropicalista.

Desse debate seguiu-se uma série de réplicas e contramanifestos que, segundo Marcos Napolitano, fomentaram uma intensa discussão na imprensa da época (Ibidem, p. 197). Nessa mesma época, Augusto de Campos indagou Caetano Veloso sobre o que seria o Tropicalismo – um movimento musical ou comportamental. Em tom aparentemente debochado, Caetano respondeu: “ambos. E mais ainda: uma moda. Acho bacana tomar isso que a gente está querendo fazer como Tropicalismo. Topar esse nome e andar um pouco com ele. Acho bacana. O Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, 1974, p. 207).

Através da declaração do artista, podemos observar que, após o III Festival de MPB, o Tropicalismo musical assumido por Caetano Veloso ainda era insipiente e pouco sistematizado. Contudo, através da declaração acima, também podemos observar a influência que Oswald de Andrade assumiu. Nessa mesma entrevista, o artista declarou que só conhecia uma coletânea de textos e *O Rei da Vela*. Inclusive, declarou que compôs *Tropicália* uma semana antes de ver a montagem de *O Rei da Vela* realizada pelo Oficina. Para Caetano, a obra de Oswald teria o seguinte peso:

Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade que caiu a BN [...] Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria

⁵⁹ Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-iniciantes>>.

posição. Todas aquelas ideias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo (Ibidem, p. 204-205).

Curioso notarmos que, na época, o próprio artista declarou que conhecia pouco sobre a obra de Oswald – alguns textos comentados por Haroldo de Campos, *O Rei da Vela* e um estudo de Décio Pignatari. Podemos observar que a leitura de Caetano acerca da obra de Oswald passava, em grande medida, pelo crivo dos representantes da poesia concreta – artistas próximos de Caetano – e, em nossa hipótese, pela encenação de *O Rei da Vela*, por parte do Oficina. Nesse sentido, se a memória estabelecida em torno da figura de Caetano coloca o artista como herdeiro de Oswald de Andrade – representante de uma linha antropofágica na MPB – em nossa leitura tal visão deve ser relativizada. Devemos observar como Oswald foi “deglutido” a partir das obras consumidas e da rede de relações estabelecidas na época por Caetano. Parece-nos que o teatro de José Celso aparece como estrutura fundamental para compreendermos essa projeção na obra Tropicalista de Caetano.

Entre manifestos e festivais, a sistematização do Tropicalismo musical foi sedimentada em torno do álbum manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, lançado em 1968 – meses depois da encenação de *Roda Viva*. Conforme comentamos anteriormente, *Roda Viva* promoveu a necessidade, entre artistas e intelectuais, de uma definição para as inovações artísticas promovidas pela música e pelo teatro. De outro lado, consideramos que o álbum funcionou como uma síntese das ideias promovidas pelos artistas identificados com o Tropicalismo naquele período. Torquato Neto fez a seguinte declaração, meses antes do lançamento:

Eu estava sugerindo até, ontem, conversando com Gil, a ideia de um disco-manifesto, feito agora pela gente. Porque até aqui toda a nossa relação de trabalho, apesar de estarmos há bastante tempo juntos, nasceu mais de uma relação de amizade. Agora as coisas já são postas em termos de Grupo Baiano, de movimento (Ibidem, p. 193).

Como podemos observar, o disco-manifesto expressou uma “vontade de síntese” das produções culturais que se afastavam do nacional-popular naquele contexto. Vimos anteriormente que, por parte de Caetano Veloso, esse afastamento foi sendo engendrado a partir de 1966 e materializado em 1967, com a apresentação de *Alegria, alegria*. Contudo, não havia um “movimento” assumido e, muito menos, um compromisso claro em relação a alguma pauta específica. Esses aspectos foram sendo veiculados, em grande medida, por parte de terceiros, estampados nos manifestos destacados anteriormente. Um dos prismas históricos

do álbum é justamente esse, aglomerar uma série de artistas com intencionalidades partilhadas e projetar na forma canção uma série de elementos que estavam difundidos nas várias esferas da produção cultural brasileira.

O álbum foi composto e produzido de forma coletiva, englobando os expoentes do grupo, tais como Gal Costa, Nara Leão, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé. Segundo Celso Favaretto, esse álbum:

[...] integra e atualiza o projeto estético e o exercício de linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice – compondo um ritual de devoração (FAVARETTO, 1996, p.78)

A importância de analisarmos, num primeiro momento, a apresentação de Caetano no festival justifica-se pelo exame do debate organizado pela *Revista Civilização Brasileira*, em 1966. Em nosso prognóstico, as declarações do artista no debate carregavam uma série de elementos que demarcavam a *emergência preliminar* do Tropicalismo na esfera musical. Nesse sentido, devemos observar como esses elementos se materializaram na apresentação de 1967 a fim de compreendermos o momento de emergência dessa formação cultural no plano da canção.

A partir dessa análise, percorreremos, num segundo momento, as encenações de *O Rei da Vela* e *Roda viva*. Analisando os temas trabalhados por José Celso, buscaremos, num terceiro momento, explorar as possíveis projeções temáticas dessas produções na obra Tropicalista de Caetano Veloso, pinçando o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Considerando que esses artistas estavam inseridos no interior da estrutura de sentimento da “brasilidade revolucionária” e suas obras demarcaram a emergência de uma formação cultural no seio dessa mesma estrutura, buscaremos lançar luz sobre os diálogos existentes entre essas obras, problematizando os sentidos partilhados por esses artistas no período em questão.

3.2 Alegria, alegria e o III Festival da Canção

Os prognósticos estabelecidos por Caetano Veloso em 1966 demarcavam um conjunto de posições críticas em relação às produções nacionais-populares. Buscando estabelecer um caminho para a MPB nos anos 1960, o jovem artista acenava uma ruptura

tímida, fincada no plano de um projeto sem materialização – um projeto *preliminar*. Cabe agora compreendermos como esse projeto adquiriu materialidade, ainda que prematura.

Em nossa análise iremos problematizar a apresentação de Caetano Veloso no III Festival de MPB, em 1967. A bibliografia consagrada sobre o tema demarca a emergência do Tropicalismo – na área musical – a partir da apresentação de Caetano e Gilberto Gil. Examinando a apresentação do artista, pretendemos demonstrar como as intencionalidades desenvolvidas até 1966 se materializaram em *Alegria, alegria*, demarcando um primeiro instante da formação cultural em questão.

Conforme vimos no capítulo anterior, a ascensão da música popular dentro do mercado, especificamente nos festivais de canção, suscitou intensos debates estético-ideológicos em torno das produções nacionais-populares que necessitavam ampliar seu público consolidado (jovens universitários e intelectuais de esquerda), ampliando para os estratos sociais da classe média que assistiam aos festivais televisivos. De outro lado, essas produções também necessitavam fazer frente ao fenômeno da Jovem Guarda, que conquistava parcelas desse mesmo público.

Em meados dos anos 1960, a música popular passou a ser marcada pelas demandas comerciais e ideológicas, num momento em que a indústria cultural começava a se desenvolver e delimitar as fronteiras estéticas. A cultura política nacional-popular iniciava a sua lenta diluição, bem como a institucionalização da MPB e o nascimento de uma cultura de consumo decorrente do avanço do capitalismo nos anos 1960, junto à lenta e contraditória consolidação da indústria cultural (NAPOLITANO, 2010, p. 148; p. 154; p. 160).

Os festivais da canção tornaram-se a válvula de escape dos músicos engajados em seu anseio de ampliar o público consolidado e superar os impasses em que a canção nacional-popular estava enredada. No entanto, a consagração da música popular dentro das estruturas de mercado gerou novas tensões, sobretudo na tentativa de conciliar a comunicação, instrumentalizando a esquemática nacionalista e popular, com a informação, entremeada de temas políticos.

O debate sobre a linha-evolutiva, analisado anteriormente, é sintomático das intencionalidades que vinham se esboçando por parte de alguns artistas em atualizar a canção, selecionando alguns aspectos da efervescência culturais dos anos 1960 e da tradição cultural brasileira, com ênfase na herança da bossa-nova. Em nosso caso específico, analisamos o desenvolvimento das intencionalidades de Caetano Veloso. Até 1966, o artista ainda não havia materializado essas intencionalidades na forma de uma produção cultural.

As falas de Gilberto Gil e Caetano Veloso expostas por Torquato Neto no artigo *Compositores e críticos*,⁶⁰ encontrado em sua coluna *Geleia Geral*⁶¹ dias antes do III Festival de 1967, já delineavam o que ficou sedimentado após o evento. Na fala de Gil, o artista apontou a síntese entre a jovem guarda e os ritmos populares, apresentando a seleção dos ganhos trazidos pela modernização nos meios de produção musical. Gil afirmou que na apresentação de sua canção, *Domingo no Parque*, durante o festival, estariam presentes guitarras-elétricas. Essas colocações expressavam suas intencionalidades e as repercussões que tais atitudes poderiam ganhar: “É uma experiência pela qual assumo os riscos. Acho que vai ficar bonito” (PIRES, 2004, p. 179).

No mesmo artigo, Caetano Veloso também deixou claro que sua canção, *Alegria, alegria*, seria executada com guitarras-elétricas. A fala de Caetano apresentava o trato seletivo em relação à tradição, delineando suas intencionalidades até o momento e o horizonte de seu trabalho. Nas palavras do artista:

Sem o que foi feito antes eu não poderia fazer o que faço agora: basicamente parto da tradição. Mas não quero ficar ‘tradicional’ a vida inteira. Tanto em harmonia como em letra (principalmente nessas duas), pretendo estar atualizado. Pretendo, pelo menos, pesquisar uma atualização e responder pelo que faço (Idem).

Conhecido como o III Festival de MPB, o festival de 1967 veiculado pela TV Record, foi o palco das tensões nas quais os grupos musicais estavam envolvidos, ressaltando o caráter comercial desses eventos. Segundo Marcos Napolitano, essas tensões eram, em grande medida, promovidas pela mídia, que atuava com grande esforço jornalístico para “organizar a hierarquia do campo musical que se consolidava, sistematizando parâmetros de apreciação e julgamento, delimitando fronteiras estéticas e ideológicas” (NAPOLITANO, 2010, p. 152).

O papel do mercado fonográfico e televisivo, que começava a dar o tom nas artes, era uma das causas que incomodavam os artistas engajados em sua crescente ocupação dentro das malhas do mercado. Em 1967, o aspecto mercadológico dos festivais começava a assumir contornos mais nítidos. A imprensa, de modo geral, e a produção do evento atuavam de forma a estimular debates e rixas artificiais, como a acusação constante em relação à compra de ingressos, por parte de determinados artistas, para a formação de torcidas organizadas, ou a

⁶⁰ Originalmente publicado em: Jornal dos Sports, 1 de outubro de 1967.

⁶¹ Os artigos de Torquato foram reunidos, posteriormente, por Paulo Roberto Pires, em um livro de dois volumes, intitulado *Torquatália*. Os artigos aqui analisados foram consultados nesses livros, correspondendo ao segundo volume da publicação. Consultar: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália*: obra reunida de Torquato Neto. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

lógica da emissora em criar um programa semanal para os destaques. Segundo Marcos Napolitano, essas tensões em torno da disputa pelo espaço comercial retiravam “o caráter de esfera pública, onde se exercitava uma cultura de resistência, sobressaindo a sua faceta mais comercial” (Ibidem, p. 149). Para o autor, é nesse quadro de tensão entre as produções nacionais-populares, os artistas da Jovem Guarda e o crescente papel do mercado que o festival se configurou:

Foi neste clima de polarização e radicalização das alternativas possíveis que ocorreu o III Festival de MPB, da TV Record. Aliás, as disputas entre as diversas correntes estimulavam mais ainda o interesse em torno do evento. Não foi por acaso que as tensões internas aos movimentos musicais e as novas possibilidades estético-ideológicas nele explodiram. Iniciava-se o último capítulo da série de impasses instituintes da identidade básica da MPB, que culminaria com a diluição da proposta nacional-popular no mercado de bens culturais (Ibidem, p. 148).

O festival de 1967 deve ser compreendido a partir de sua ambiguidade: de um lado, músicos consagrados, como Edu Lobo e Marília Medalha, venceram com *Ponteio*, composta junto a Capinam, uma moda de viola, típica canção característica do nacional-popular, que representava a redenção do povo; de outro lado, artistas consagrados no seio do nacional-popular, como Sérgio Ricardo, passaram o sufoco das vaias, quebrando o violão e lançando o instrumento contra a plateia. O festival representou as contradições que as produções politizadas vinham expressando junto a elementos emergentes na cena cultural brasileira, expressos nas vozes de Caetano Veloso e Gilberto Gil, com a apresentação do que ficou conhecido como “som universal”.

Para nossa discussão, foi nesse festival que ocorreu a apresentação de *Alegria*, *alegria* e *Domingo no Parque*, respectivamente de Caetano Veloso e Gilberto Gil, canções que, embora ainda não constituídas sob a égide de um rótulo específico, já demonstravam traços que seriam transpostos ao grupo tropicalista, na área musical. Na performance, Caetano e Gil destoavam das apresentações habituais nesses eventos, trazendo para o palco roupas despojadas, guitarras-elétricas e bandas de rock, como *Os Mutantes* e *Os Beatboys*. No plano composicional, as letras demarcavam a ambiguidade, alegoria e o efeito de estranhamento frente a um público formado nos valores nacionais-populares.⁶²

⁶² Segundo Celso Favaretto, as canções nacionais-populares tinham como critério avaliativo a “brasilidade”, a carga de sua participação político-social. Nesse tipo de canção, mais “conteudística”, o arranjo serve de acompanhamento ou reforço da mensagem. Na análise do autor, com *Alegria*, *alegria* e *Domingo no Parque*, pela primeira vez “apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo-se explicações para compreender sua complexidade” (FAVARETTO, 1996, p.20). A análise de Marcos Napolitano em relação às músicas típicas dos festivais segue a afirmação de Favaretto. Para Napolitano, as canções “festivalescas”

Consideramos que o baião apresentado por Gilberto Gil e a marcha de Caetano representaram uma abertura frente às estruturas dos festivais da canção, marcados por traços como o uso de ternos, as interpretações contrastantes com palavras de ordem e o uso de instrumentos acústicos e tradicionais, como o violão. Para Marcos Napolitano, com a utilização de guitarras elétricas e novos procedimentos composicionais, o sucesso de *Alegria, alegria* se deu pela sua comunicabilidade em relação à plateia (Ibidem, p. 199-200). A música trazia um apelo jovial, direcionada a uma geração que reconstruía uma nova forma de olhar a canção e refletir sobre si mesma, como fica estampado em versos como “*eu tomo uma coca-cola, ela pensa em casamento, uma canção me consola*”.

A canção de Caetano, *Alegria, alegria*, é uma marcha trabalhada a partir de um aparato técnico-musical oriundo da modernização que vinha se desenrolando no plano da composição e gravação musical. A guitarra e o teclado se destacam oferecendo um tom *pop* à marcha. A entonação oferecida por Caetano é aparentemente neutra, não se envolvendo diretamente com as imagens que imprime em seu canto, diferentemente das canções de festival onde predominava um clima exortativo.

A letra de Caetano conjuga uma série de imagens disparatadas (“*O sol se reparte em crimes, Espaçonaves, guerrilhas, Em cardinales bonitas, Eu vou, Em caras de presidentes, Em grandes beijos de amor, Em dentes, pernas, bandeiras, Bomba e Brigitte Bardot, O sol nas bancas de revista, Me enche de alegria e preguiça, Quem lê tanta notícia*”), onde temas da urbanização começam a se destacar na canção, pincelando uma totalidade que não delineia um caminho ou uma utopia. Caetano vai destacando questões do cotidiano urbano de jovens imersos em uma cultura de consumo cada vez mais massificada, como os “*grandes beijos de amor*”, “*Claudia Cardinale*” e “*Brigitte Bardot*”, colocando tais elementos lado a lado com temas políticos, como a “*guerrilha*”, “*as caras de presidentes*” sem descrever ou apontar diretamente problemas sociais, como na canção engajada.

O próprio sujeito da canção parece se desvincular das figuras predominantes do nacional-popular, flanando “*Sem lenço, sem documento, Nada no bolso ou nas mãos*”, aludindo tanto à juventude quanto à forçada clandestinidade da época. Diferentemente das canções apresentadas em festivais onde se destacavam figuras como o camponês ou o retirante, na canção de Caetano o personagem central é o jovem de classe média que experimenta a urbanização caótica, embebido de um conjunto de imagens disparatadas e fragmentárias. A política acaba por entrelaçar-se com temas cotidianos e vinculados ao

mimetizavam gêneros considerados nacionalistas e incorporavam motivos engajados (NAPOLITANO, 2010, p. 147).

consumo. Esse jovem parece não querer se intelectualizar e lutar por um ideal, (“*Sem livros e sem fuzil*”), mas ter sua imagem estampada nas paradas de sucesso, (“*Ela nem sabe até pensei, Em cantar na televisão*”).

Embora vaiado ao entrar no palco, Caetano logo adquiriu a simpatia de fatias do público,⁶³ misturando elementos da cultura *pop* como a coca-cola e Brigitte Bardot, com palavras de agitação, como a conclamação à ação (“*Eu vou*”), presentes no refrão da canção. Embora pareça uma exortação, um chamado à ação, sustentado pela sua interpretação exortativa e os agudos dos instrumentos eletrificados, a conclamação de Caetano acaba soando ambígua, destoando para uma indagação ao final: “*Eu vou, Por que não, por que não?*”.

Consideramos que a performance de Caetano Veloso torna-se mais palatável na medida em que a análise apreende as intencionalidades por trás do papel assumido pelo artista em determinado contexto histórico, como ficou ilustrado no debate de 1966. Com a apresentação de 1967 essas intencionalidades foram materializadas na forma de uma produção cultural, lançando as bases para a emergência de uma nova formação cultural no ano seguinte.

Em nossa hipótese, a apresentação de *Alegria, alegria* expressa o desaguamento do debate sobre a linha-evolutiva. Conforme frisado na análise do debate, através da retomada da linha evolutiva, Caetano buscava reinventar criticamente a canção, introduzindo as inovações técnico-instrumentais, como a guitarra elétrica e os novos meios técnicos de gravação, evidenciando o desgaste das formas até então em voga. O artista expressava uma vontade de reatualização do passado musical, conjugando elementos residuais, relegados ao segundo plano por uma tradição seletiva perpassada pelo filtro do nacional-popular. Esses elementos residuais deveriam ser tensionados com aspectos emergentes, alinhados com o novo contexto cultural nacional e internacional.

Após o festival, críticos e literatos simpatizantes das propostas de Caetano e Gil redigiram uma série de artigos elogiando a apresentação dos artistas no festival. Ao analisar o espetáculo no calor das horas, Augusto de Campos explicitou sua preferência pela atitude desses artistas que teriam apresentado uma atitude inovadora “no sentido de desprovincializar a música brasileira” se referindo a João Gilberto como um dos precursores dessa tomada de posição (CAMPOS, 1974, p. 131). Para Campos, as canções de Caetano e Gil representaram “o salto para a frente” na música popular brasileira, uma “tomada de consciência, sem

⁶³ Nas palavras de Marcos Napolitano: “Ao entrar no palco Os Beat Boys foram recebidos com uma sonora vaia. Caetano Veloso entrou logo em seguida, assumindo um ar interrogativo, acabou recebendo alguns aplausos. No decorrer da música, conseguiu se impor e terminou como o mais aplaudido entre os artistas da noite” (NAPOLITANO, 2010, p. 153).

máscara e sem medo, da realidade da jovem guarda como manifestação de massa de âmbito internacional, ao mesmo tempo que retomam a ‘linha evolutiva’” (Ibidem, p. 143-144).

A análise dos artigos de Augusto de Campos demonstra o impacto das canções dos baianos nos artistas e intelectuais identificados com a Poesia Concreta e com a Música Nova. Esses artistas reconheciam em *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* a retomada concreta da “linha evolutiva”. Nesse sentido, o debate analisado anteriormente e os artigos de Augusto de Campos escritos após o festival de 1967 são sintomáticos dos impasses que perpassavam o cenário cultural brasileiro dos anos 1960. Esses debates expressam convergências em relação às intencionalidades individuais que, posteriormente, deram origem a um projeto coletivo.

As canções típicas de festivais, tal como mapeadas por Marcos Napolitano (2010, p. 172-174), sugerem temas e valores recorrentes.⁶⁴ Os motes gerais eram temáticos da cultura popular, sempre aludindo para a representação simbólica do “povo”, principalmente através do pano de fundo “romântico” ou “de protesto”. De maneira geral, nos festivais a MPB tinha como paradigma central a articulação dos “símbolos da nossa nacionalidade” (Ibidem, p. 174), apontando para uma autenticidade cultural própria. Essa articulação relacionava formas poéticas e musicais identificadas com o povo e com a modernização estética erigida pela bossa-nova, convergindo na “busca da consciência nacional-popular” (Idem).

Conforme apontado anteriormente, as canções de Caetano e Gil representavam, respectivamente, uma marcha e um baião. Os ritmos e temas das canções dialogavam claramente com as propostas que vinham se desenvolvendo até então, temperados com padrões poéticos e musicais inovadores afinados com a modernização nacional e internacional. Nesse sentido, embora *Alegria, alegria* demarque a emergência – ainda que prematura e pouco sistematizada – de uma formação cultural, ela traz consigo elementos *residuais*, situados tanto pela formação do artista no seio da “brasilidade revolucionária”, quanto na releitura crítica do nacional-popular. É nesse quadro que se insere a afirmação de Marcos Napolitano:

Mesmo assumindo uma postura crítica em relação ao nacional-popular, as “canções tropicalistas”, em grande medida, foram suas tributárias. Mesmo apontando para a diluição da cultura nacional-popular numa estética que misturava modernismo e *pop* internacional, o Tropicalismo musical só adquire sentido histórico e político no diálogo com as canções nacionalistas que configuravam a MPB da época, funcionando como um caso específico de intertextualidade. Ao mesmo tempo, o

⁶⁴ Segundo Marcos Napolitano, os motivos “*Maria* (como símbolo da mulher do povo); *Povo*; *Sertão*; *Cantar*, *Tempo que virá* e *Temas folclóricos*” (NAPOLITANO, 2010, p. 176) eram recorrentes nas canções apresentadas nos festivais. As marchas, os sambas e baiões eram gêneros predominantes até 1968. Após as apresentações de Caetano e Gil, o uso de instrumentos eletrificados, sintonizados com a estética *pop*, foi sendo paulatinamente mobilizado.

Tropicalismo ajuda a sistematizar outra inserção da cultura no universo do consumo e neste sentido, se descola do estrito paradigma nacional-popular (Idem).

Na canção de Caetano, observamos o tensionamento de um ritmo popular – a marcha – com o uso de guitarras elétricas entoadas por um grupo de rock argentino. No plano dos parâmetros poéticos, a canção acaba por originar um mosaico com imagens disparatadas, num espaço predominantemente urbano. Surge a figura do jovem de classe média que já não se interessa por política, mas “*em cantar na televisão*”. A proposição da luta (“*eu vou*”) está matizada pela dúvida (“*por que não?*”).

A partir do que foi exposto acima, podemos observar um distanciamento do artista em relação aos projetos nacionais-populares, demarcando uma vontade de ruptura materializada em *Alegria, alegria*. Contudo, sinalizamos que a emergência de *Alegria, alegria* está intimamente ligada às intencionalidades desenvolvidas no ano de 1966, expressas nos debates analisados anteriormente. Posteriormente, em 1968, o Tropicalismo de Caetano Veloso será sintetizado no álbum-manifesto *Tropicália, ou Panis et Circensis*, cujas canções – assinadas pelo artista – trazem um conjunto de sentidos partilhados por determinados artistas daquele contexto – e ganham ressonância quando analisadas junto ao teatro de José Celso.

3.3 A projeção do teatro de José Celso na canção tropicalista de Caetano Veloso

Numa entrevista de 1968, José Celso destaca que encenação de *O Rei da Vela*, em 1967, é fruto de sua interpretação sobre o Brasil daquele período a partir do texto de Oswald de Andrade (CORRÊA, 1998, p. 106). O diretor retomou o antropófago a partir das problemáticas trazidas pelos anos 1960, oferecendo as bases para o sentimento de pertencimento a uma “geração”, que partilha da crítica retratada no palco (Ibidem, p. 114). Segundo Edécio Mostaço, a encenação do Oficina cumpria com três tarefas importantes para o período:

A crítica das contradições da fantasmática *frente de resistência* instalada na cultura de esquerda no país; redescobrir a *linha evolutiva* da cultura brasileira, iniciada no Modernismo de 22 e utilizando um de seus mais legítimos representantes, praticamente desconhecido das novas gerações pós-Estado novo e literalmente abafado nas décadas de 50 e 60 em sua importância e conquistas; ser o iniciador de um novo movimento estético, denominado tropicalismo, destinado a revolucionar os padrões estéticos e políticos até então assentados (MOSTAÇO, 1982, p. 99).

A peça é composta por três atos que demarcam a ascensão e queda de Abelardo I (Renato Borghi). Ao longo da trama, observamos as peripécias do protagonista que, embora

seja proprietário de terras, uma fábrica de velas e praticante da agiotagem, não possui projeção social. Devido a sua origem social, Abelardo deve se casar com Heloísa de Lesbos (Ítala Nandi) – filha do coronel Belarmino (Francisco Martins) representante da decadente aristocracia do café – para legitimar sua posição frente a sociedade paulista dos anos 1930 e, assim, ampliar seu leque de relações político-econômicas. O matrimônio torna-se um grande negócio a fim de assegurar a aliança entre burguesia e aristocracia (BARBOSA; RIBEIRO, 2008, p. 237).

Uma das características da montagem promovida pelo Oficina diz respeito ao papel do gesto na composição do personagem. Segundo Armando Sérgio da Silva, durante a pesquisa os atores deveriam observar os gestos das classes que se pretendiam criticar, a fim de expor a personagem (SILVA, 2008, p. 151-152). O resultado foi uma encenação carregada de gestos expressivos sobre as relações de poder na sociedade brasileira. De outro lado, o texto original possuía um forte teor sexual, acentuado pela direção de José Celso. A sexualidade é mobilizada pelo diretor para ir de encontro tanto sobre a relação entre dominantes e dominados quanto aos conchavos político-econômicos.

A encenação começa ao som de *Yes, nós temos bananas*, de Lamartine Babo.⁶⁵ O primeiro ato se passa de dia, em São Paulo, no escritório de usura do personagem Abelardo I (Renato Borghi). O cenário é composto por uma série de objetos – dentre eles nos chama atenção uma jaula, onde ficam os clientes que tiveram seus nomes protestados. As fichas dos clientes também são divididas de maneira curiosa: malandros, impontuais, prontos, protestados, penhoras, liquidados, suicídios e tangas. Na encenação, o Oficina seguiu as concepções propostas por Oswald de Andrade. Segundo Barbosa e Ribeiro:

O cenário não deveria ser naturalista asfixiante, que procurasse reproduzir no palco a vida real e separasse, radicalmente, a cena e seu público, como se o palco fosse uma caixa fechada, com a divisão nítida da quarta parede [...] O cenário deveria ter um papel integrante, não só contribuindo para ambientar a peça, mas participando da criação do espetáculo, carregado de forte carga simbólica [...] Numa das cenas marcantes do primeiro ato, para traduzir a frieza das relações entre Abelardo I e os clientes e o funcionamento do escritório, no cenário predominam cores frias, do cinza (Ibidem, p. 238; p. 239; p. 240).

Nesse cenário transcorre o primeiro ato, onde Abelardo I e seu funcionário – alterego do personagem – Abelardo II (Fernando Peixoto) negociam as dívidas dos clientes – sem

⁶⁵ A trilha sonora da peça também nos chama atenção. Magaldi recorda que, em meio a encenação, “ouvem-se músicas como *Aleluia*, de Villa-Lobos, *Casa Pequena*, do folclore nacional, *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso, *Yes, nós temos banana*, de João de Barros e Alberto Ribeiro, *Scherazade*, de Rimski-Korsakov, *Cidade Maravilhosa*, de André Filho, *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, *Vivere*, de Bixio, *Marcha Nupcial*, de Mandelssohn e *Canção da Jujuba* de Veloso (MAGALDI, 1976, p. 22).

nomes próprios, todos são reconhecidos pela alcunha de clientes, pois exercem a mesma função na engrenagem do sistema que compõe.⁶⁶ Com um chicote empunhado, Abelardo II doma os devedores trancafiados na jaula.⁶⁷

Conforme relata o manifesto da peça, através desse cenário o grupo buscou retratar a ambiguidade da cidade de São Paulo – uma metrópole onde ocorrem importantes transações comerciais situada no seio de um país subdesenvolvido. O espaço também é carregado de intencionalidades. Segundo o grupo, o escritório de usura:

[...] passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo. A burguesia brasileira já está retratada com sua caricatura – um escritório de usura onde o amor, os juros, a criação intelectual, as palmeiras, as quedas d'água, cardeais, o socialismo, tudo entra em hipoteca e dívida ao grande patrão ausente em toda ação (CORRÊA, 1998, p. 90).

Recuperando Oswald de Andrade, o Oficina responde ao contexto histórico flertando com *Terra em transe*. A proposta – destacada no primeiro ato, e que percorre toda a peça – é retratar os equívocos de parcelas das esquerdas da época, que apostavam numa aliança de classes em prol da revolução brasileira – tal como vimos nos palcos do *Show Opinião*.

O segundo ato – *a frente única sexual* – se passa numa ilha, no Rio de Janeiro. No cenário de Hélio Eichbauer, trabalha com cores quentes e frias, retratando a vegetação brasileira com bananeiras e palmeiras. Segundo Barbosa e Ribeiro, no guarda-sol de Abelardo temos as mesmas cores da bandeira nacional, refletindo o ufanismo de alguns segmentos nacionalistas (BARBOSA; RIBEIRO, 2008, p.241).

Optando pelo teatro de revista,⁶⁸ a cena sugere um clima pseudo-festivo onde a alegria era mobilizada para ironizar o período ditatorial do período. Durante esse ato, através do texto de Oswald, José Celso buscou retratar como vivia a burguesia, destacando como o lazer é mobilizado para consagrar os conchavos políticos e econômicos. Nesse ato, temos a

⁶⁶ É o mesmo caso dos Abelardos. Conforme destaca Sábato Magaldi, “as personagens representam estágios de uma sociedade, não necessitando de diferentes nomes, desde que ocupem a mesma função. É o caso de Abelardo I e Abelardo II, ambos representantes de um mesmo setor na burguesia nacional” (MAGALDI, 1976, p. 21).

⁶⁷ Armando Sérgio da Silva nota que Abelardo I, durante todo esse ato, assume uma postura corporal muito ereta enquanto seus clientes ficavam relativamente curvados. Após tratar dos negócios com os respectivos clientes, Renato Borghi movia a pélvis para frente, fazendo alusão à penetração sexual. (SILVA, 2008, p. 149).

⁶⁸ Segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro, o teatro de revista é classificado da seguinte forma: “Espectáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança que passa em revista, por meio de inúmeros quadros, fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo e fornecer crítica e alegre diversão ao público. O terreno revisteiro é o domínio dos costumes, da moda, dos prazeres e, principalmente, da atualidade. Algumas características lhe são típicas e quase sempre presentes, em suas várias épocas e nos diferentes países que conquistou: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a intenção cômico-satírica; a malícia; o duplo sentido; a rapidez do ritmo” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 296).

presença de Mister Jones (Abrahão Farc), personagem norte-americano que simboliza a subserviência da aristocracia e da burguesia brasileira ao capital estrangeiro – “a burguesia rural paulista decadente vai conchavar, os caipiras trágicos [...] vão pra conchavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano” (CORRÊA, 1998, p. 90). Inclusive, o figurino trajado por Abrahão Farc na peça nos remete a figura do turista pronto para fazer um safári num país “exótico”.

Na *frente única sexual*, a crítica vai de encontro à família patriarcal brasileira. Se, de um lado, a família de Heloísa é retratada como um degrau que Abelardo deve galgar na escada do poder, de outro, a parentela serve como uma fachada – Abelardo flerta com sua futura sogra, Dona Cesarina (Etty Fraser), enquanto sua noiva investe em Mister Jones. Conforme destaca Armando Sérgio da Silva, nesse ato temos:

[...] a forma exata para mostrar o conchavo político por meio da fricção sexual. O “verde-amarelismo” e o “ufanismo” eram nesse ato glosados veementemente. No palco, um país verde-amarelo tropical, cheio de burgueses pederastas e burguesas lésbicas, fazia de todas as relações econômico-políticas relações sexuais. No alto uma inscrição, um trecho de um poema de Olavo Bilac: “Criança, nunca, jamais verás um país como este” (SILVA, 2008, p. 146).

O terceiro ato, em forma de ópera, volta para o escritório de Abelardo e indica os caminhos do burguês diante do imperialismo. Após o golpe financeiro deflagrado por Abelardo II, o protagonista decide suicidar-se. Heloísa passa de um Abelardo a outro e tem seu matrimônio abençoado por Mister Jones. Conforme indica o manifesto do Oficina:

O terceiro ato é a tragicomédia da morte, da agonia perene da burguesia brasileira, das tragédias de todas as repúblicas latino-americanas com seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem. Um cai, o outro o substitui. Forças ocultas, suicídios, renúncias, numa sucessão de “Abelardos” que não modifica em nada as regras do jogo (CORRÊA, 1998, p. 92).

Ao longo da encenação, Abelardo II se mantém curvado e anda mancando de uma perna, fazendo alusão aos que balançam na corda bamba do poder. Na medida em que passa de empregado a patrão, aos poucos vai assumindo uma postura ereta. Em seus momentos finais, Abelardo I tenta pedir uma vela a fim de desfalecer com ela na mão. Abelardo II atende seu pedido, porém pressiona o objeto contra a retaguarda de Abelardo I, enquanto colocava em sua cabeça a coroa de seu rival. Ao final, ao som da marcha nupcial, todos entram em cena e cumprimentam Abelardo pelo casamento, com o palco girando lentamente, aludindo a um

carrossel circense.⁶⁹ As alianças estavam asseguradas e a engrenagem imperialista continuaria a girar (BARBOSA; RIBEIRO, 2008, p. 249).

Assim como *Terra em transe*, a encenação do Oficina trouxe novos olhares para o cenário teatral do período, lançando uma visão histórica para as contradições sociais do período a partir da autocritica dos projetos políticos vinculados às esquerdas. Rosângela Patriota recorda que, após o golpe, o tema da resistência democrática se apresentava como o eixo das narrativas propagadas pelo teatro engajado:

O governo militar era o alvo preferencial de críticas e denúncias, fosse em peças com temas historicamente consagrados (*Arena conta zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, entre outras), fosse em espetáculos que resgataram a comédia e o próprio teatro de revista (*Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*), fosse em espetáculos musicais (*Opinião*) ou naqueles que tiveram a denúncia ao arbítrio como tema central (um espetáculo ilustrativo é *Liberdade, liberdade*) (PATRIOTA, 2003, p. 146).

Em que pese a heterogeneidade de caminhos traçados para opor-se ao regime militar, segundo Patriota, tais interpretações operavam de maneira dicotômica, operando através do binômio opressores (militares) e oprimidos (população em geral e setores progressistas) (Idem). A partir dessa ótica, podemos considerar que a encenação do Oficina trouxe novas respostas ao quadro político instaurado no período.

A partir do texto de Oswald, o Oficina trouxe uma crítica à política frentista que orientava os posicionamentos do PCB⁷⁰ e era compartilhados por parcelas de artistas e intelectuais do período. Imprimindo um tom de chanchada, o grupo explora os conchavos entre burguesia nacional, aristocracia rural e capital estrangeiro, desmontando o pacto policlassista comentado anteriormente. Conforme destaca Armando Sérgio da Silva, no segundo ato, a erotização dos gestos é mobilizada justamente para expressar os conchavos políticos encerrados nos momentos de lazer dessas classes (SILVA, 2008, p. 149).

Através do cenário de Hélio Eichbauer, também observamos a ironização do nacionalismo. No cenário composto pelas cores da bandeira nacional, observamos elementos estereotipados da vida nos trópicos, como as bananeiras e os coqueiros. Na praia convivem burgueses e aristocratas recepcionando Mister Jones, a figura do capital norte-americano que vem explorar as riquezas nacionais.

⁶⁹ Armando Sérgio da Silva destaca que, nesse ato, a influência de Glauber Rocha é marcante. Nas palavras do autor: “Geralmente este cineasta quando quer mostrar uma realidade barroca e prolixa, usa muito o estilo operístico e carnavalesco. Veja-se a sequência final de *Terra em transe*, onde o intelectual parte num carro conversível, empunhando uma bandeira ao som de ópera” (SILVA, 2008, p. 148).

⁷⁰ Interessante notarmos que o próprio José Celso, em texto de 1968, destaca a intenção de produzir um “teatro essencialmente anti-PC: anti-partidão” (CORRÊA, 1998, p. 137).

Diferentemente das produções nacionais-populares que expunham as contradições sociais apostando numa superação de nossas mazelas, na peça de Oswald encenada pelo Oficina, a engrenagem que sustenta essas contradições não é superada. Abelardo II ridiculariza seu concorrente no momento de sua morte, violando-o com a vela, figura mobilizada para retratar um país de superstições e subdesenvolvimento. Ao final do terceiro ato, Mister Jones celebra o casamento entre Abelardo II e Heloísa de Lesbos como um *Good Business*. Inicia-se novamente o ciclo que mantém em dia o subdesenvolvimento figurado pela vela.

Durante a temporada de *O Rei da Vela* no Rio de Janeiro, no final de 1967, José Celso foi convidado para dirigir *Roda viva*, peça do então jovem Chico Buarque de Hollanda.⁷¹ Através de um texto aparentemente simples que problematiza as vicissitudes de um artista inserido na indústria televisa e no mercado fonográfico da época, José Celso montou uma encenação considerada por Edélcio Mostaço como a “mais explosiva síntese tropicalista que habitou nossos palcos” (MOSTAÇO, 1982, p. 112).

Roda viva é uma comédia musical dividida em dois atos que narra a ascensão de um jovem à condição de conhecido cantor popular. Através do texto, acompanhamos os caminhos trilhados por Benedito Silva (Rodrigo Santiago), artista que se torna um ídolo através das mãos do Anjo da Guarda (Antônio Pedro), personagem que faz referência à indústria cultural de maneira ampla. Ao longo da peça, o Anjo lapida a figura do protagonista de acordo com as demandas do mercado – cujo termômetro é medido a partir das pesquisas do IBOPE.

No primeiro ato, através das artimanhas do Anjo, o protagonista consagra-se como cantor popular de sucesso, sob a alcunha de Ben Silver, adequando-se à moda estrangeira veiculada pelo *iê-iê-iê*. Mesmo sem as qualidades que definem um cantor – Benedito não tem uma voz apropriada – surge o “ídolo nacional” trajado, na encenação, com uma vestimenta prateada. O que está em jogo é a rentabilidade que sua figura traz para o empresariado – aferida pela devoção de seu público. Se a figura modelada deixa de render, troca-se a imagem retratada. De outro lado temos Mané (Paulo César Pereio), amigo de Benedito que não se adequou às exigências do Anjo. O personagem fica sentado numa mesa com um copo de bebida observando os rumos da carreira de Benedito.

⁷¹ Mariana Rosell lembra que, quando escreveu *Roda viva*, Chico Buarque já era um cantor de sucesso, conhecido entre artistas e intelectuais. Nas palavras da autora: “No ano anterior [1966], o recém ex-estudante de arquitetura da FAU-USP venceu o II Festival da Música Popular Brasileira, o primeiro a ser capitaneado pela TV Record, com a canção *A Banda*, sendo projetado ao mundo da fama que a indústria cultural brasileira começava a produzir naquele momento. Ao lado da cantora Nara Leão, o jovem Francisco Buarque de Hollanda defendeu o número que lhe permitiu dividir o primeiro prêmio com Geraldo Vandré e Theo de Barros, compositores de *Disparada* que, no festival, foi defendida por Jair Rodrigues” (ROSELL, 2017, p. 60).

No segundo ato observamos os acordos estabelecidos entre o Anjo e o Capeta (Flávio Santiago) – personagem que faz referência à imprensa – a fim de moldar a figura de Benedito aos desmandos do mercado. Nesse sentido, acompanhamos as intervenções do Anjo na vida pessoal de Benedito, num movimento onde a esfera privada é varrida para debaixo do tapete em prol do sucesso do cantor.

Após flagrar Benedito bêbado com Mané pelas ruas, o Capeta veicula a notícia nos jornais. A saída do Anjo é remodelar a figura de Ben Silver, transformado em Benedito Lampião. Trajando uma vestimenta de vaqueiro, Lampião tipifica o artista nacionalista engajado, politizado e contra as guitarras elétricas.

Em meio a algumas desavenças entre o Anjo e o Capeta, a imagem de Benedito via imprensa cai por terra. O público, que antes adorava o protagonista, volta-se contra ele. Sem sustentação midiática e popular, o Anjo induz seu cliente à morte. Findado o sucesso de Benedito, sua esposa, Juliana (Marieta Severo, depois substituída por Marília Pera), torna-se a nova ponta de lança do Anjo, azeitando assim a roda viva que continua a girar.

O texto de Chico Buarque possui poucas rubricas, fato que abriu um leque de possibilidades para a sua transformação nas mãos de José Celso. Destarte, o cenário de Flávio Império foi montado em forma de um estúdio de televisão com slides coloridos projetados. Contrastando com o cenário, o coro vestia malhas psicodélicas, que remetem aos parangolés de Hélio Oiticica (ROSELL, 2017, p. 75).

Aliás, a figura do coro destaca-se na encenação de José Celso. Numa entrevista publicada pouco tempo depois da estreia do espetáculo, o diretor criticava ferozmente o teatro engajado da época. Os artistas estariam produzindo peças que dialogavam apenas com seus pares, os estudantes de classe média politizados. Para superar a inanição dessa “plateia morta e adormecida”, protegida por “mil e um esquemas teóricos abstratos”, o diretor propunha a provocação direta, a agressividade, a fim de “colocar esse público no seu estado original, cara a cara com sua miséria” (CORRÊA, 1998, p. 96; p. 97; p. 98).

O caminho tangenciado por José Celso para colocar em xeque a passividade do público seria promover um teatro “da crueldade brasileiro – do absurdo brasileiro –, teatro anárquico, grosso como a grossura da apatia em que vivemos” (Ibidem, p. 98). Esse teatro “na base da porrada” romperia definitivamente com os limites entre palco e plateia a fim de colocar o espectador num estado de tensão constante, despertá-los para a ação através da “deseducação” (Ibidem, p. 99).

Em *Roda viva*, observamos essa estética sendo mobilizada na crítica a mercantilização da produção cultural proposta pelo texto de Chico Buarque. Podemos notá-la,

sobretudo, no papel que o coro assumiu na encenação. Os treze atores “recém-saídos do conservatório” convidados por José Celso assumiram o protagonismo na montagem do espetáculo, saindo do palco em direção ao público.

Conforme destaca Toledo, na rubrica de Chico Buarque, o coro possui um caráter passivo e manipulável, reverberando o papel do espectador da indústria cultural. Na encenação, José Celso eleva o coro a outro patamar. Enquanto o palco era o espaço dos protagonistas tragados pelo mercado, o coro comentava simbolicamente as contradições representadas na peça através do ataque à própria plateia (TOLEDO, 2019, p. 35).

O coro circulava pela plateia tocando nos espectadores e gritando palavras como “Compre, compre, compre”. Em certa altura da encenação, os atores do coro devoram peças de fígado cru, esguichando sangue na plateia. O ato simboliza a “devoração” do artista de sucesso por parte do público. Segundo Toledo, a devoração assumiu um duplo sentido:

Significava tanto a padronização imposta pelo aparelho cultural como também uma atitude antropofágica que digeriria tudo aquilo e faria da tragédia, revolução. Em outras palavras, o coro que devora o fígado cru, ao mesmo tempo em que representava o público-zumbi consumindo vorazmente o que lhe botam na frente, era também o coro revolucionário penetrando e devorando a própria indústria (TOLEDO, 2019, p. 36).

Embora o ato de devoração não tenha desencadeado atitudes revolucionárias no público, a encenação de José Celso revelou uma crítica contundente ao mercado televisivo e fonográfico do período – palcos da cantada revolução brasileira. O diretor coloca em xeque as possibilidades de conscientização do “povo brasileiro” via indústria cultural, destacando a passividade do público frente a tais produções.

É nesse contexto de crítica às produções nacionais-populares e aos posicionamentos de parcelas das esquerdas, por parte de José Celso, que surge o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. Na capa icônica, cheia de referências ao contexto da época, observamos a figura de Caetano Veloso. Resguardado pela banda Os Mutantes, o artista carrega em seu colo um quadro com a foto de Nara Leão. Essa disposição sugere um tensionamento entre a bossa-nova – representada na figura de Nara – e os elementos históricos dos anos 1960 – figurados na banda de rock que lhe serve de guarda-costas. O ponto de encontro entre a bossa e o rock estaria no compositor de *Alegria, alegria*.

Entre as canções que contam com a participação de Caetano, uma delas não foi composta pelo artista. *Coração Materno*, de Vicente Celestino, é uma opereta que oferece um tom arcaico, bucólico, ao conjunto do disco. Nela, temos a história de um filho que arranca o

coração da mãe para oferecê-lo a uma mulher desejada. A interpretação de Caetano é sustentada por uma orquestração à base de cordas, que oscila entre graves e agudos (NAPOLITANO, 2010, p. 209). Segundo Celso Favaretto:

A interpretação de Caetano e o arranjo de Rogério Duprat cruzam-se com a versão original de Vicente Celestino, gerando vários níveis de paródia. Ouvem-se duas versões da música: a cantada por Caetano e a lembrada de Celestino [...] A versão tropicalista de *Coração Materno* ressalta o grotesco de um tipo de música tida como expressão do sentimento rural, quando não passa de mera convenção (FAVARETTO, 1996, p. 84-85).

Para Favaretto, Caetano e Duprat parodiam a canção de Celestino destacando a sensibilidade grotesca de uma música vinculada aos arcaísmos do Brasil. Outro aspecto que reveste a interpretação de Caetano é o caráter de nostalgia, destacado por Napolitano. Segundo o autor, ao retomar *Coração Materno*, Caetano estaria problematizando os limites da canção popular. Considerado um artista cafona, de “mau-gosto”, Celestino tornou-se uma figura descartada pelo nacional-popular, tido como arcaico em relação aos avanços promovidos pela bossa-nova. Nesse sentido, a intenção de Caetano, destacada por Napolitano, foi realizar uma leitura bossanovista de um material musical oposto ao movimento carioca (NAPOLITANO, 2010, p. 209).

Para nosso trabalho, nos interessa destacar a retoma de Caetano através da chave de leitura propiciada por Napolitano. Assim como o Oficina recuperou Oswald de Andrade – sua peça teatral esquecida – a fim de efetuar uma crítica às produções veiculadas pelas esquerdas na esfera dramaturgica, no caso de *Coração Materno*, Caetano revisita Vicente Celestino para problematizar o estatuto da música popular brasileira vigente nos anos 1960. Guardadas as particularidades de cada processo, o que podemos observar é um movimento de crítica através do que foi negado, descartado, pela produção nacional-popular.

Seguida de *Coração Materno*, entra em cena a canção que estampa o título do álbum. Assinada por Caetano e Gil, *Panis et Circencis* vai de encontro aos hábitos da classe média, o pessoal da “sala de jantar” ocupados em “nascer e morrer”. A interpretação dos Mutantes encaixa como uma luva, já que o grupo era composto por jovens alinhados com o rock e a contracultura. Segundo Marcos Napolitano, no álbum essa canção é a que mais incorpora elementos da música contemporânea:

a) música eletroacústica (a música perde rotação repentinamente, como se o *pick-up* do toca discos parasse de girar); b) música incidental (com a rotação retomada, ouve-se um tema à base de guitarras e teclados, com timbres de música indiana, incorporada a partir dos *Beatles*); c) Citação/colagem: interrompida a música

incidental ouvimos, ao fundo, uma gravação de *Danúbio Azul*, com orquestra; d) música concreta (ao som de um ritual de jantar, com os convivas conversando entre si, ouvia-se vidros sendo quebrados, como se as pessoas estivessem atirando copos umas nas outras) (Ibidem, p. 210).

Em meio a esse conjunto de referências, a tranquila mesa da “*sala de jantar*” ganha um tom anárquico (*Soltei os panos, sobre os mastros no ar, Soltei os tigres e os leões, nos quintais*). A introdução é acompanhada de uma colagem da vinheta do repórter Esso, importante telejornal à época. A música toda é acompanhada do uso de instrumentos metálicos, dando um tom de fissura associado ao quebrar de copos na sala de jantar.

O eu lírico é caracterizado pela frustração frente às convenções impostas pelo lar. Oscilando entre o espaço privado da casa e o espaço público das avenidas, os acontecimentos fora da sala de jantar não rompem com a passividade das pessoas aglomeradas no interior do lar (*Mandei fazer, De puro aço luminoso um punhal, Para matar o meu amor e matei, Às cinco horas na avenida central*). As ações do eu lírico parecem sempre esbarrar, continuamente, na estagnação das *pessoas da sala de jantar*.

Em meio a interpretação rápida e pontuada de Rita Lee, a canção faz referência a trajetória dos tropicalistas, remontando à emergência dessa formação cultural (“*Mandei plantar, Folhas de sonho no jardim do solar, As folhas sabem procurar pelo sol, E as raízes procurar, procurar*”) O *Jardim do solar*, aludido na canção se refere à pensão Solar Santa Teresinha, apelidada de Solar da Fossa,⁷² que abrigou artistas, intelectuais e sujeitos levados à clandestinidade em meados dos anos 1960. Caetano Veloso⁷³ foi um dos moradores desse laboratório cultural, um casarão que aglutinou artistas itinerantes durante os anos 1960. As sementes estéticas plantadas no jardim do solar foram germinando, frutificando raízes que trouxeram consigo intencionalidades convergentes, lapidando um projeto em comum, impresso no álbum coletivo.

Num determinado momento, a canção pausa repentinamente. Após alguns segundos, o arranjo estridente das guitarras elétricas assume o primeiro plano, num movimento de agressão à audição do ouvinte. Através do ritmo acelerado, o eu lírico parece entorpecido com a passividade das pessoas na sala de jantar. Ao final, a estridência das guitarras acompanhadas da interpretação acelerada dos Mutantes dá lugar ao resguardo da mesa de jantar, onde a voz dissonante de Manuel Barenbein faz solicitações convencionais (“*passa a salada, por favor*”, “*só mais um pedacinho*”) em meio a ruídos de talheres ao som da valsa *Danúbio Azul*.

⁷² Sobre as histórias envoltas ao Solar da Fossa, consultar: VAZ, Toninho. *Solar da fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

⁷³ Sobre a estadia de Caetano no Solar da fossa, consultar: VELOSO, 2012, p.97-98.

Num mesmo movimento de agressão ao público, efetuado em *Roda Viva*, aqui nos parece que a estridência das guitarras é tangenciada no arranjo para tocar a passividade do ouvinte – a juventude que assiste os acontecimentos da *sala de jantar*. Inclusive, o que está em jogo não é a superação desse ambiente. A canção começa e termina com as pessoas “preocupadas em nascer e morrer”.

Após desmontar o lar da classe média, a próxima faixa do disco traz a figura de *Lindonéia*. Inspirada no quadro de Rubens Guerchman, a canção foi composta por Caetano Veloso⁷⁴ e Gilberto Gil. Interpretada por Nara Leão, a música apresenta um bolero, gênero popular de grande sucesso no período que precedeu a Bossa Nova, e acabou sendo menosprezado pelos artistas engajados. Nesse sentido, em sua estrutura, *Lindonéia* apresenta esse tensionamento entre o arcaico, o bolero e o moderno, a musa da bossa nova ou se, preferirmos, uma retomada de um gênero menosprezado pela produção nacional-popular tangenciado por uma cantora cujo simbolismo remonta às produções engajadas.

A crescente urbanização do período (“*Despedaçados, Atropelados, Cachorros mortos nas ruas, Policiais vigiando, O sol batendo nas frutas, Sangrando, Oh, meu amor, A solidão vai me matar de dor*”) é pontuada pelos artistas o longo da letra, conjugando a violência com a melancolia trazida pelo isolamento nas grandes cidades. Aqui não aparece o sertão, nem temas folclóricos trabalhados a partir da superação da realidade. O que está em cena é a metrópole do primeiro ato de *O Rei da Vela*, fria e cinza.

Lindonéia surge como uma mulher solitária dos subúrbios, melancólica, espectadora de televisão, consumidora das “*paradas de sucesso*”. Conforme destaca Celso Favaretto:

É uma música melancólica, falando dos sonhos românticos de uma moça de subúrbio, solteira, empregada doméstica, leitora de fotonovelas, que ouve rádio e vê televisão. Nela se justapõem a sentimentalidade alienada e a violência social e policial. O mundo de Lindonéia é sem alternativas: só lhe resta a fuga onírica dos folhetins. (FAVARETTO, 1996, p. 91).

A realidade de Lindonéia aparece como algo determinado, sem saídas. Sua imagem desaparece na metrópole – reaparece no consumo de produtos culturais massificados, dos quais a personagem projeta sua imagem (“*No avesso do espelho, Mas desaparecida, Ela aparece na fotografia, Do outro lado da vida*”). A personagem nos remete ao público de *Roda Viva*, consumidores das *paradas de sucesso* cuja passividade salta aos olhos quando

⁷⁴ Conforme exposto por Caetano Veloso em seu livro de memórias, a música foi encomendada por Nara Leão, um pedido da cantora a Caetano e Gil para comporem uma canção inspirada no quadro de Rubens Gerschman. Gilberto Gil fez a música, um bolero com traços do *iê-iê-iê*, e Caetano compôs a letra, inspirada no respectivo quadro (VELOSO, 2012, p. 268).

pensamos nos conturbados anos 1960. Conforme destaca Marcos Napolitano, a personagem busca sua realização na subjetividade, “tragada não só pelo *espaço* urbano, mas pelo *tempo*, da modernidade (NAPOLITANO, 2018, p. 206).

Na canção *Baby*, que inaugura o lado B do disco, aparece a sociabilidade do personagem de *Panis et Circensis*. Observamos o cotidiano do jovem de classe média dos anos 1960 – aquela juventude “*sem lenço, sem documento*”, cantada por Caetano em *Alegria, alegria* – que não se identifica, em grande medida, com os valores veiculados pelas esquerdas.

Sustentada pela interpretação intimista de Gal Costa, verificamos os hábitos que começavam a permear a juventude dos anos 1960 (“*Você, Precisa saber da piscina, Da margarina, da Carolina, da gasolina [...] Você, Precisa tomar um sorvete, Na lanchonete, andar com a gente, Me ver de perto, Ouvir, Aquela canção do Roberto [...] Você, Precisa aprender inglês, Precisa aprender o que eu não sei*”). A Carolina de Chico Buarque convive lado a lado com o consumo da música de Roberto Carlos. As ambivalências dessas produções são suprimidas, colocadas na esteira do consumo supérfluo.

De certo modo, *Baby* apresenta um prolongamento do retrato pincelado em *Alegria, alegria*. Ambas lançam um novo olhar para a canção e a sensibilidade dos jovens brasileiros em meados dos anos 1960. A passividade de fatias dessa juventude é estampada em versos como “*Comigo vai tudo azul, Contigo vai tudo em paz, Vivemos na melhor cidade da América do Sul*”. O que está em jogo não é a revolução brasileira, abortada com o golpe. Através da ironia, Caetano tematiza essa inércia que coabita com a dominação imperialista – “*Leia na minha camisa, Baby, baby, I Love you*”. Aqui vai *tudo azul, tudo em paz*, sob os auspícios de Mister Jones. É uma nova sensibilidade que se constrói no interior da canção, azeitada pela dependência externa retrada em *O Rei da Vela*.

Passando pelo lirismo de *Baby*, chegamos a crônica do chapeuzinho vermelho. *Enquanto seu lobo não vem*, assinada por Caetano, é interpretada junto a Gal Costa e Rita Lee no coro. Conforme destaca Marcos Napolitano, a canção é uma espécie de “desconstrução da canção engajada, normalmente voltada para a exortação do futuro libertador que estaria iminente” (NAPOLITANO, 2010, p. 211). Nas mãos de Caetano, a libertação passa pelo crivo da violência exercida pelo Estado repressor. Nesse sentido, a canção tem seu mote geral na crítica à violência exercida pelo regime militar e aos limites das manifestações de rua, instrumento político amplamente mobilizado por fatias das esquerdas na época – especialmente pelo movimento estudantil.

O clima épico da canção é pontuado pelos timbres dos metais e pelo violão. Os instrumentos de sopro, entoados ao final dos versos, anunciam alguma ação, sempre sugerida,

e servem como citação musical da *Internacional Comunista*. O início da canção pincela o contar de uma história (*“Vamos passear na floresta escondida, meu amor, Vamos passear na avenida, Vamos passear nas veredas, no alto meu amor, Há uma cordilheira sob o asfalto”*), justapondo o espaço rural ao urbano. O eu lírico convida o ouvinte para um périplo entre as avenidas, os subterrâneos, até chegar *“debaixo da cama”*. As avenidas são intencionalmente introduzidas (*“A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas, Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas”*) representando os principais espaços em que se desenrolam as ações da canção, símbolos das manifestações estudantis da década de 1960.

Após esse périplo, a canção alude ao imperialismo e a clandestinidade forçada da época (*“Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil, Vamos passear escondidos, Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou, Vamos por debaixo das ruas”*). No último verso são introduzidos ruídos de disparos, aludindo à violência e ao regime militar (*“Debaixo das bombas, das bandeiras, Debaixo das botas”*). A canção começa na avenida, perpassa a clandestinidade, o subterrâneo, até chegar à proteção do lar (*“Debaixo das rosas, dos jardins, Debaixo da lama, Debaixo da cama”*), com a paronomásia da lama com a cama, aludindo ao fracasso da ação realizada. Se, em *O Rei da Vela*, a perspectiva frentista é colocada em xeque, aqui o que está em jogo são as manifestações de rua, simbolizadas no movimento estudantil.

Em linhas gerais, a tranquilidade de uma fábula infantil é tensionada ao clima de uma canção épica onde a ação política e sua eficácia são postas em xeque. O lobo mal da canção entra em cena no meio de ruídos bélicos, momento em que a ação é resguardada pelo interior do lar. Se em *Panis et Circensis*, o lar é o *locus* do conflito entre gerações, espaço simbólico instrumentalizado de forma crítica, em *Enquanto seu lobo não vem*, ele se torna a proteção contra a violência do espaço público.

Os temas do espaço urbano e da família reaparecem na próxima canção, *Mamãe, coragem*. Escrita por Caetano e Torquato Neto, a letra se constrói como se fosse uma carta remetida por um filho à mãe distante (Ibidem, p. 211). A interpretação melancólica de Gal Costa é sustentada por instrumentos como o violão, pandeiro em meia lua e graves dos surdos. A tônica da canção está no desprendimento do filho em relação ao conforto do lar materno (*“Mamãe, mamãe, não chore, A vida é assim mesmo, Eu fui embora, Mamãe, mamãe, não chore, Eu nunca mais vou voltar por aí, Mamãe, mamãe, não chore, A vida é assim mesmo, Eu quero mesmo é isto aqui”*).

Marcos Napolitano nos oferece uma chave de leitura interessante sobre a temática da canção. Segundo o autor, ao mesmo tempo em que o filho se distancia do lar materno, acompanhamos uma cisão entre o espaço rural e o espaço urbano (Ibidem, p. 212). Nesse

sentido, *Mamãe, coragem* alude ao subdesenvolvimento do Brasil, expondo a dura vida do migrante que sai do interior para as grandes cidades em busca de uma vida melhor (“*Eu tando aqui vou indo muito bem, De vez em quando brinco Carnaval, E vou vivendo assim: felicidade, Na cidade que eu plantei pra mim, E que não tem mais fim, Não tem mais fim, Não tem mais fim*”).

A próxima canção encerra as faixas assinadas por Caetano e representa uma síntese de alguns procedimentos tropicalistas. Confeccionada em parceria com Gilberto Gil, *Batmacumba* materializa elementos centrais da estética tropicalista como a “poesia concreta, fusão do material musical ‘folclórico’ e ‘nacional’, expressada pelo cotejo do atabaque da umbanda em contraponto com a viola” (Idem). A influência de Oswald de Andrade aparece no sincretismo entoado por Gil, Caetano, Gal e Os Mutantes. Assim como em *O Rei da Vela*, os arcaísmos do Brasil são pontuados – *Batman*, macumba e *iê-iê-iê* convivem lado a lado, representando os impasses da modernização brasileira.

A partir da análise das canções, cotejadas com os temas do teatro de José Celso, podemos refletir sobre um conjunto de sentidos partilhados pelos artistas em questão. O primeiro aspecto que podemos observar é a retomada de elementos deixados de lado pelas produções nacionais-populares. Seja através de Oswald de Andrade, Vicente Celestino, bolero ou experimentações musicais, ambos os artistas tangenciam, através de suas obras, valores que buscam colocar em xeque o estatuto do teatro e da canção nos anos 1960.

De outro lado, nessas produções as próprias possibilidades da revolução brasileira são problematizadas. A superação – o “dia que virá” – não é colocada em pauta. Observamos os mecanismos que garantem a reprodução dos arcaísmos do Brasil e como esses elementos arcaicos convivem com elementos modernos através da dependência em relação a essa própria modernização – que passa pelo crivo norte-americano.

Retratando a urbanização do período, comparece nessas produções a figura da juventude que se afasta, paulatinamente, da escolha de algum tipo de projeto político. Nesse sentido, José Celso e Caetano retratam a passividade de parcelas da sociedade brasileira frente ao contexto dos anos 1960. É uma nova sensibilidade que se estabelece, fruto, em grande medida, das frustrações em relação aos ventos revolucionários do pré-golpe, somada às novas possibilidades abertas pelo mercado de bens simbólicos – cujo retrato percorre *Alegria, alegria*, passa por *Roda Viva*, alcança *Tropicália ou Panis et Circensis* até chegar em *Baby*.

Trabalhando esses sentidos capilarizados nos anos 1960, José Celso e Caetano Veloso projetaram suas obras enquanto respostas às produções que permeavam a brasilidade revolucionária – marcadas pelos projetos nacionais-populares. Afastando-se dos valores

veiculados pelos artistas engajados, os tropicalistas não deixaram de dialogar com essas produções. O teatro e a canção ofereceram novas respostas ao contexto histórico da época, partilhando sentidos que fundamentaram uma formação cultural emergente no seio da brasilidade revolucionária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, evidenciamos as importantes relações entre música e teatro nos anos 1960 recuperando as figuras de Caetano Veloso e José Celso e suas produções consideradas tropicalistas. Ao longo de nossa investigação, notamos as importantes relações entre produção cultural e contexto histórico, encarando as obras de arte como respostas a esse mesmo contexto.

Percorrendo os anos 1960, destacamos os sentidos capilarizados na estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária e ressaltamos as problemáticas tangenciadas pelas produções nacionais-populares. Em meio a esse contexto, analisamos o impacto causado pelas produções de Caetano Veloso e José Celso mirando, posteriormente, a bibliografia consagrada sobre o tema. A partir da análise das diferentes teses acerca do Tropicalismo, constatamos que os diferentes autores demarcam obras como *O Rei da Vela*, *Roda Viva*, *Alegria*, *alegria* e *Tropicália ou Panis et Circensis* através de um suposto movimento Tropicalista. Contudo, essas análises não se preocuparam em analisar as projeções temáticas existentes entre tais obras e, muito menos, os sentidos partilhados por determinados artistas.

Considerando que a emergência dessas obras é fruto de intencionalidades específicas, nossa abordagem percorreu a trajetória de Caetano Veloso e José Celso observando os caminhos trilhados pelos artistas até darem forma a suas produções reconhecidas como Tropicalistas. Destacando suas intencionalidades gestadas no seio da brasilidade revolucionária, notamos que ambos sustentaram uma relação marcada pelo binômio proximidade/distanciamento em relação às produções nacionais-populares.

Trabalhando com a noção de estrutura de sentimento e retomando a hipótese da brasilidade revolucionária lançada por Marcelo Ridenti, notamos que as intencionalidades de Caetano e José Celso integraram uma formação cultural emergente, reconhecida historicamente como movimento Tropicalista. Pinçando o caso específico da canção, passamos pela análise da apresentação de *Alegria*, *alegria* e destacamos como as intencionalidades de Caetano Veloso veiculadas em 1966 se materializaram no III Festival de MPB. Nesse sentido, contribuímos para iluminar as hipóteses lançadas pela bibliografia existente em torno do tema, problematizando a emergência do Tropicalismo musical de Caetano Veloso a partir de suas próprias bases.

Passando pelas encenações de *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, procuramos destacar o conjunto de problemáticas trabalhadas por José Celso, suas rupturas em relação às produções nacionais-populares e os diálogos estabelecidos com o contexto histórico dos anos 1960. A

partir dessa análise, nos debruçamos sobre as canções assinadas por Caetano Veloso no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, cotejando a investigação com as questões trazidas pelo teatro de José Celso. Nesse movimento, revelamos os sentidos partilhados por esses artistas, sintetizados de maneira mais ampla na formação cultural em questão.

Em sentido mais amplo, analisando a bibliografia existente em torno do Tropicalismo, trouxemos à tona um conjunto de questões que permeiam a produção tropicalista de Caetano Veloso. Contudo, reconhecemos a insipiência do debate realizado em nosso trabalho em torno das fontes selecionadas para a pesquisa em questão – sobretudo na análise dos fonogramas e das capas e contracapas dos álbuns tropicalistas. Essa lacuna aparece na análise das fontes e pretendemos saná-la num futuro trabalho – a ser desenvolvido dando ênfase no conjunto das canções tropicalistas dos anos 1960.

De maneira geral, constatamos que José Celso e Caetano Veloso sintetizaram um conjunto de significados e valores alinhados com as transformações da sociedade brasileira nos anos 1960. Inseridos no seio da brasilidade revolucionária, esses artistas refletiram sobre os impasses dos projetos nacionais-populares e firmaram uma formação cultural emergente cujos sentidos permearam as diferentes esferas da produção cultural e oferecem subsídios para refletirmos sobre as contradições desse importante período histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Coleção grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1986.
- BARBOSA, Kátia Eliane; RIBEIRO, Nádia Cristina. A Cena Teatral Relendo o Processo Histórico: *O Rei da Vela* (1967) e *Galileu Galilei* (1968). In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- BUARQUE, Chico. *Roda Viva*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. Radicalismos, *Estudos Avançados*, São Paulo, 4 (8), p.4-18, 1990.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. Modernização à Brasileira, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n.59, dez. p.191-212, 2014.
- CORRÊA, José Celso Martinez. *Zé Celso Martinez Corrêa Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974); seleção, organização e notas por STAAL, Ana Helena Camargo de*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CZAJKA, Rodrigo. *Páginas de resistência: Intelectuais e cultura na Revista Civilização Brasileira (1965-1968)*. Dissertação (Mestrado), Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2005.
- _____. *Praticando delitos, formando opinião: Intelectuais, comunismo e repressão (1958-1968)*. Tese (Doutorado), Universidade de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2010.
- DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Unesp, 2009.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FILMER, Paul. A estrutura de sentimento e das formações sócio-culturais: o sentido de literatura e de experiência para a Sociologia da Cultura de Raymond Williams, *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v. 14, n. 27, p. 371-396, 2009.

FREDERICO, Celso. A presença de Lukács na política cultural do PCB e na universidade. In: MORAES, João Quartim de (org.). *História do marxismo no Brasil*: volume II, os influxos teóricos. Campinas: Unicamp, 1995.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos*: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

_____. Da resistência à desobediência: Augusto Boal e a I Feira livre de Opinião (1968), *Varia História*, Belo Horizonte, v. 32, n. 59, 2016.

_____. *Do teatro militante à música engajada*: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

GIANI, Luiz Antônio Afonso. *A música de protesto*: d'O subdesenvolvimento à Canção do bicho e Proezas de Satanás. (1962-1966). 1985. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1985.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto de; LIMA Mariângela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro*: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde (1960-1970). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernidade e sociedade do consumo, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, junho, 1985, p. 16-26.

_____. *Pós-Modernismo*: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2007.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

LIMA, Reynuncio Napoleão de. Teatro Oficina atento ao momento político, *Trans/Form/Ação*, v. 24, n. 1, Marília-SP, 2001.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contramão da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MAGALDI, Sábato. Oswald de Andrade (1890-1954). In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARTINS FILHO, João Roberto. *Movimento estudantil e militarização do Estado no Brasil: 1964-1968*. Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 1986.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

MORAES, José Vince de. História e música: canção popular e conhecimento histórico, *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. p. 203-221.

MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Versão digital revista pelo autor, 2010.

_____. *Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre docência. Departamento de História. Universidade de São Paulo, 2011.

_____. A janela de Carolina e o espelho de Lindonéia: duas antimusas de um mundo que se desagrega. *Artcultura*, v. 20, n. 37, p. 201-210. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/artc-v20-n37-2018-47251>>.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

REGIS, F. M. (org.). “Que caminhos seguir na Música Popular Brasileira”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, 1966.

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo, *História*, São Paulo: v. 22, n. 1, p. 135-163, 2003.

_____. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

PEIXOTO, Fernando (org.). Teatro Oficina, *Revista Dionysos*, Ministério da educação e cultura, n. 26, 1982.

PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatália: obra reunida de Torquato Neto*. Rio de Janeiro, Rocco, 2004.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. *Terra em transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade*, *Confluente*, v. 4, n. 2, 2012. p. 124-141.

_____.; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela (orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: entrevista com Ferreira Gullar, *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, 2012.

_____. *Brasilidade Revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Unesp, 2010.

_____. *Em busca do povo Brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Unesp, 2014.

RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROIO, Marcos Del. A Teoria da Revolução Brasileira: tentativa de particularização de uma revolução burguesa em processo. In: MORAES, João Quartim de; ROIO, Marcos Del (orgs.). *História do marxismo no Brasil: volume IV, visões do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2000.

_____. A Teoria da Revolução Brasileira: tentativa de particularização de uma revolução burguesa em processo. In: MORAES, João Quartim de; ROIO, Marcos Del (orgs.). *História do marxismo no Brasil: volume IV, visões do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2000.

ROSELL, Mariana. Da página ao palco, do roteiro à encenação: *Roda Viva*, de Chico Buarque (1967) e de Zé Celso (1968), *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, 2017. p. 56-81.

SANTOS, Daniela Vieira. *As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização*. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

_____. *Martinha versus Lucrecia: Ensaio e entrevistas*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SEGATTO, José Antonio. *Reforma e revolução: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do Teatro ao Te-Ato*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TOLEDO, Caio Navarro. *ISEB: fábrica de ideologias*. Campinas: Unicamp, 1977.

TOLEDO, Paulo Bio. Crítica e celebração em *Roda Viva* – 1968/2018, *Olhares*, v. 6, 2019, p. 32-41.

VAZ, Toninho. *Solar da fossa: um território de liberdade, impertinências, ideias e ousadias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

VELOSO, Caetano. Primeira feira do balanço. In: FERRAZ, Eucanaã (org.). *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

Artigos consultados na internet

BOAL, Augusto. intitulado *Chacrinha e Dercy de Sapato Branco*, 1968. Disponível em: <<https://institutoaugustoboal.files.wordpress.com/2012/11/que-pensa-vocc3aa-da-arte-de-esquerda-programa-da-feira.pdf>>.

CORRÊA, José Celso Martinez. *O decano do gozo*. 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs310804.htm>>.

DUNN, Christopher. *Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura*. 2007. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-estrangeiras/tropicalia-modernidade-alegoria-e-contracultura>>.

MOTTA, Nelson. *A cruzada tropicalista*. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/report_cruzada.php>.

NETO, Torquato. *Tropicalismo para iniciantes*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/tropicalismo-para-iniciantes>>.

Sites consultados

<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia>

<http://tropicalia.com.br/>

Fontes sonoras

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, CD, 1990.

_____; et al. *Tropicália ou Panis et Circensis*. Philips, LP, 1968.

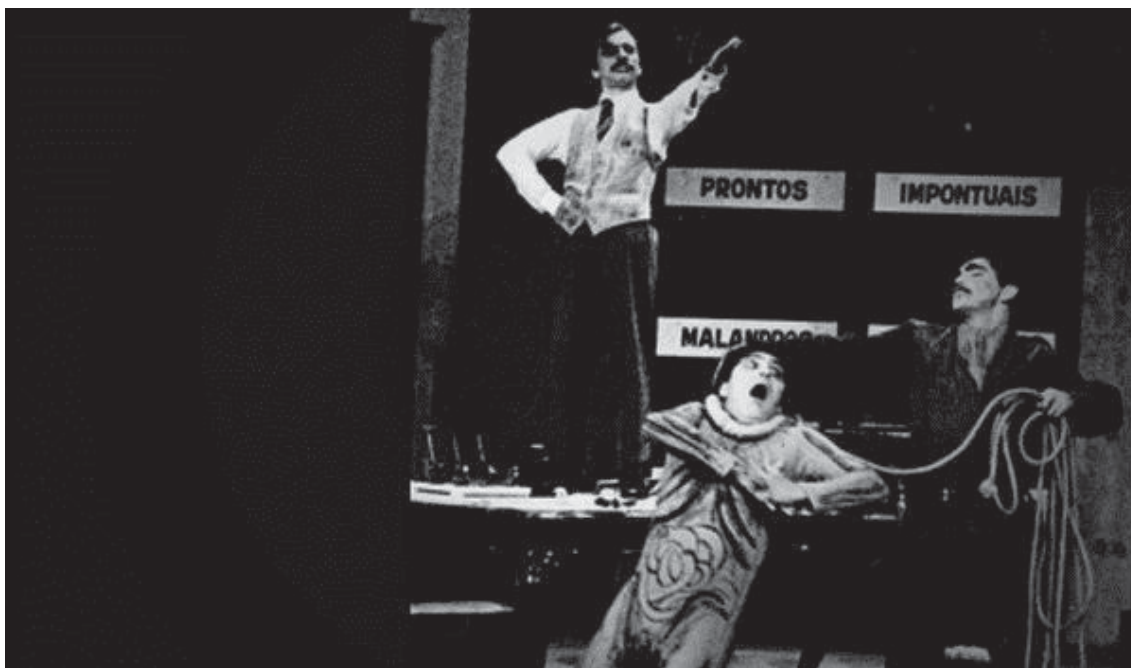
ANEXOS

Anexo A – Caetano Veloso no *III Festival da MPB*, em 1967.



Fonte: <<https://oglobo.globo.com/cultura/confira-50-ideias-personagens-obras-fundamentais-para-tropicalia-21947788>>.

Anexo B – Primeiro ato de *O Rei da Vela*



Fonte: <<https://discopunisher.wordpress.com/2017/11/01/peca-iconica-o-rei-da-vela-do-teatro-oficina-faz-temporada-no-sesc-pinheiros/>>.

Anexo C – Cenário do segundo ato de *O Rei da Vela*, produzido por Hédio Eichbauer



Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392786/o-rei-da-vela>>.

Anexo D – O coro em *Roda Viva*.



Fonte: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1598933125705498-roda-viva-em-1968>>.

Anexo E – A coroação do ídolo em *Roda Viva*



Fonte: <<https://blogdozelcelso.wordpress.com/2014/06/20/presente-dos-70-anos/>>.

Anexo F – Capa do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*



Fonte:
<<http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1969-tropicalia-ou-panis-et-circensis.html>>.

<<http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1969-tropicalia-ou-panis-et-circensis.html>>.

Anexo G – Contracapa do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*

SEQUENCIA 5
CENA 3

INTERIOR, NOITE. PALCO MAL ILUMINADO DE TEATRO VASIO. A CAMERA DESCREVE UM TRAVELLING LENTO PARTINDO DO FUNDO DA PLATEIA ATÉ CLOSE DO ATOR QUE SE ENCONTRA AO CENTRO DO PALCO. OS PERSONAGENS ESTÃO VESTINDO BLUE-JEANS E CAMISAS CAQUIA VÃO FALANDO A MEDIDA QUE A CAMERA SE APROXIMA.

GIL — Está encerrada a sessão MOISÉS, CHARLESSTARRET, ATILA (REI DOS UNOS), JOAN CRAWFORD (THE WOMAN WHO LOVED JOHNNY GUITAR, CF. "LA CHINOISE"), ANNE FRANK & ROBERTO CAMPOS, EM CORO: O Brasil é o país do futuro. CAETANO: Esse gênero está caindo de moda. CAPINAM: No Brasil e lá fora: nem ideologia nem futuro.

TORQUATO: Bacana. Está ótimo. Pode apagar.

CORTA.

SEQUENCIA 5
CENA 4

EXTERIOR, DIA. CSU DE CINEMA RUSSO (OU AMERICANO). PLANO GERAL. PERSONAGENS DISCUTEM ENTRE SI, MAS COMO ESTÃO DE PÉ SOBRE UMA BALAUSTRADA, OS POPULARES PENSAM TRATAR-SE DE UM COMICO.

TORQUATO — Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba meu boi e idêss são a mesma dança?

GIL — Eu trouxe o SuperBoy bi, a Luluzinha, o Carinho, o Rio Patinhas, o Zé Carioca...

O POVO — Queremos uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada, uma vitrola enchovalhada...

SEQUENCIA 5
CENA 5

EXTERIOR, DIA CINZENTO. O MAESTRO ROGERIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SÃO PAULO.

ROGERIO DUPRAT — A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. O melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o municipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas, e vocês, mal saídos do calor do borralho, vocês baianos, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fustar o chão do real? como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia.? terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar? (PAUSA)

Sabem vocês? o risco que correm? Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? Terão mesmo coragem de saber que só desvendando-se do conhecimento atual que têm das formas puras do passado é que poderão encontrá-las em sua verdade mais profunda?


Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Baianos, respondam.

A NOITE. CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AGARRADO A TORRE DE TV. ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE. OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE, EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADRIALDO RIBEIRO COSTA — (VOZ OFF. LONGINQUA) — Enquanto nós cantarmos haverá Brasil.

CORTA.

TROPICÁLIA



FACE A

MISERERE NOBIS — Gil & Capinam (Gil + Mutantes)
CORACÃO MATERNO — Vicente Celestino (Caetano)
PANIS ET CIRCENSIS — Gil & Caetano (Mutantes)
LINDONEIA — Gil & Caetano (Nara)
PARQUE INDUSTRIAL — Tom Zé (Gil + Gal + Caetano + Mutantes + côro)
GELEIA GERAL — Gil & Torquato (Gil)

FACE B

BABY — Caetano (Gal + Caetano)
TRÊS CARAVELAS — (Caetano + Gil)
ENQUANTO SEU LOBO NÃO VEM — Caetano (Caetano + Gal + Rilia)
MAMAE CORAGEM — Caetano & Torquato (Gal)
BATMACUMBA — Gil & Caetano (Gil + Mutantes + Gal + Caetano)
MINO AO SENHOR DO BONFIM DA BAHIA (Caetano + Gil + Mutantes + Gal + côro)

FICHA TÉCNICA

Arranjos: ROGERIO DUPRAT
Produção: MANUEL BAREMBEIN
Técnico de gravação: ESTÉLIO
Estúdio: RGE, SP.
Período de gravação: Maio de 1968

SEQUENCIA 5
CENA 6

INTERIOR, NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO, UM A UM, DIZEM SUAS FALAS E SAEM EM SEGUIDA.

TORQUATO — Pode dizer palavrão?

CAETANO — Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS

SEQUENCIA 5
CENA 7

EXTERIOR, DIA DE SOL. NARA E OS MUTANTES PASSEIAM DE MACOS DADAS E PÉS DESCALÇOS NA AREIA. TODOS OS CABELOS VOAM AO VENTO. PRAIA DE IPANEMA.

NARA — Pois é... e Ernesto Nazaré e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha...

OS MUTANTES — Pois é... e os Jeffersons's Airplane e os MAMMA&Papas... e ...

NARA — Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser miss Brasil... e se perdem...

OS MUTANTES — E aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos beatles se chama a maçã...

NARA — Pois é... falaram tanto...

CORTA.

SEQUENCIA 5
CENA 8

INTERIOR, NOITE. TOM ZÉ, SOZINHO NO QUARTO, LENDO A ANTOLOGIA NOIGANDRES. PAPEIS COM ANOTAÇÕES ESPALHADOS. ELE PARA DE LER, ANOTA ALGUMAS COISAS NUM PAPEL. PARA UM INSTANTE. VOLT A LER. FECHA O LIVRO E FICA PENSANDO. CAMERA CORRIGE E APROXIMA-SE DO SEU ROSTO. CLOSE DE TOM ZÉ.

CORTA.

SEQUENCIA 5
CENA 9

INTERIOR, NOITE. EXTERIOR, DIA. ESTÓDIO DE GRAVAÇÃO. NARA, GAL, GIL, CAETANO, TORQUATO, CAPINAM E OS MUTANTES, FRENTE AO MICROFONE, OBEDECEM AO MAESTRO ROGERIO DUPRAT. UNISSONO.

TODOS — As coisas estão no mundo, só que é preciso aprender.

CORTA.

SEQUENCIA 5
CENA 10

INTERIOR, DIA. SALA DE UMA CASA EM NEW JERSEY. PLANO AMERICANO. CAMERA IMOVEI. JOÃO GILBERTO E AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO — E o que é que eu digo a eles?

JOÃO — Diga que eu estou daqui olhando pra eles.

60251712466

Fonte: <<http://caetanocompleto.blogspot.com/2012/07/1969-tropicalia-ou-panis-et-circensis.html>>.